

ERNST BLOCH

**IL PRINCIPIO
SPERANZA**

Introduzione di Remo Bodei



Garzanti



Il principio speranza è una delle imprese filosofiche più ambiziose del Novecento: un secolo sorto sotto il segno di un'immotivata fede nell'onnipotenza dei progetti globali della storia, e che si è chiuso nella percezione disincantata di un futuro imprevedibile, improgrammabile e quanto mai incerto.

Contrapposto all'attualità e all'ideologia della «fine della storia», *Il principio speranza* - che fonda la sua ontologia sulla potenzialità dell'essere e sull'apertura al cambiamento - risulta oggi audacemente inattuale ma ricchissimo di suggestioni su temi sempre aperti. Nelle cinque parti che costituiscono il suo capolavoro (iniziato nel 1938 e dato alle stampe per la prima volta nel 1959) Bloch esplora la dimensione utopica del pensiero in tutte le sue molteplici manifestazioni: oltre il «principio del piacere» delle vecchie utopie, ma anche oltre il «principio di realtà», inteso come passiva accettazione del già-dato.

Gran parte del *Principio speranza* è dedicata a una fenomenologia degli stati utopici della coscienza: dai desideri più profondi dei singoli alle opere d'arte e ai grandi miti collettivi, fino alle forme che si annunciano nell'arte di consumo. In tutte queste forme, attraverso una «ontologia del non ancora», si delineano i tratti di una realtà conciliata che servono da guida e da orientamento per l'azione storica.

In questo senso, *Il principio speranza* individua un possibile antidoto al nichilismo e all'angoscia: senza promettere redenzione e salvezza, senza confondere la caduta di alcuni idoli con la caduta degli ideali.

Un viaggio nel *continente speranza*, quel «luogo del mondo abitato quanto il paese più civilizzato, e inesplorato quanto l'Antartide».

Il sogno, il desiderio, fa passione, la fame di futuro come motori dell'esistenza umana.

Ernst Bloch (Ludwigshafen 1885 - Tubinga 1977) amico di Benjamin e Brecht, Kracauer e Adorno, è una delle personalità più complesse e affascinanti della cultura del Novecento. Durante la prima guerra mondiale si avvicinò al marxismo e, subito dopo, aderì attivamente alla Repubblica tedesca dei consigli. Fallita la rivoluzione in Germania, all'avvento di Hitler, per motivi politici e razziali, fu costretto a emigrare, dapprima in vari paesi europei, poi negli Stati Uniti. Dopo la seconda guerra mondiale rientrò in Germania, nella zona orientale, e insegnò all'Università di Lipsia. La pubblicazione di *Il principio speranza* (1959) e le posizioni critiche nei confronti della dittatura sovietica lo misero in gravi difficoltà con le autorità comuniste, tanto che fu estromesso dall'insegnamento universitario. Nel 1961 passò nella Germania occidentale, insegnando all'Università di Tubinga fino alla morte. Tra le sue opere: *Spirito dell'utopia* (1918 e 1923); *Thomas Münzer, teologo della rivoluzione* (1921); *Tracce* (1930 e 1969); *Eredità di quest'epoca* (1935); *Soggetto-oggetto. Commento a Hegel* (1949); *Diritto naturale e dignità umana* (1961); *Ateismo nel cristianesimo* (1968); *Il problema del materialismo: storia e sostanza* (1972); *Experimentum mundi* (1975).

In copertina: Anonimo fiorentino. *Vista della Città Ideale*, 1490-1500. (part.) © Walters Art Museum, Baltimora, USA - Alinari/Bridgeman

SAGGI

Dello stesso autore in edizione Garzanti:

Tracce

ERNST BLOCH

Il principio speranza

**Scritto negli USA fra il 1938 e il 1947 riveduto nel 1953 e nel
1959**

Introduzione di Remo Bodei

Prima edizione: aprile 1994

Seconda edizione: maggio 2005

Collaborazione redazionale di Laura Uccelli

Traduzione dal tedesco di Enrico De Angelis (parti prima, seconda, terza e quinta) e Tomaso Cavallo (parte quarta)

Titolo originale dell'opera:

Das Prinzip Hoffnung

© 1959 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

ISBN 88-11-74054-1

© Garzanti Editore s.p.a., 1994

© 2005, Garzanti Libri s.p.a., Milano

Printed in Italy

www.garzantilibri.it

INTRODUZIONE

A Luigi Ballerini

ELENCO DELLE SIGLE UTILIZZATE

Le indicazioni senza alcun altro riferimento che il numero romano (indicante il volume) e quello arabo (indicante la pagina) rinviano alla presente edizione. Per le altre opere di Bloch e per alcuni testi critici mi servo delle seguenti sigle (qualora esista una traduzione italiana, il rimando è al numero di pagina corrispondente): *AU* = E. Bloch, *Abschied von der Utopie? Vorträge*, a cura di H. Gekle, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980; *B* = E. Bloch, *Briefe 1903-1975*, a cura di K. Bloch e altri, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985; *EdZ* = E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, in *GA*, vol. iv, trad. it. di L. Boella, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992; *EM* = *Experimentum mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, in *GA*, vol. xv, trad. it. di G. Cunico, Brescia, Queriniana, 1980; *GA* = E. Bloch, *Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962-1977, con il volume supplementare *Tendenz-Latenz-Utopie*, del 1978; *G* = E. Bloch, *Verfremdungen II (Geographica)*, in *Literarische Aufsätze*, in *GA*, vol. IX, trad. it. di L. Boella, *Geografica*, Genova, Marietti, 1992; *GdU 1923* = *Geist der Utopie*, Berlin, Paul Cassirer, 1923², in *GA* (con qualche modifica), trad. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti, *Spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1980; *HK* = *Von Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939*, Frankfurt a.M., 1972; *KNK* = E. Bloch, *Kampf, nicht Krieg*, a cura di M. Korol, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985; *NR* = *Naturrecht und menschliche Würde*, in *GA*, vol. VI; *PhA* = *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, in *GA*, vol. x; *S* = *Spuren*, in *GA*, vol. I, trad. it. di L. Boella, *Tracce*, Milano, Garzanti, 1994; *SO* = *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel*, in *GA*, vol. VIII, trad. it. di R. Bodei, *Soggetto-Oggetto. Commento a Hegel*, Bologna, Il Mulino, 1975; *T* = E. Bloch, *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, a cura di A. Münster, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976, trad. it. in E. Bloch, *Marxismo e utopia*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Le seguenti sigle rinviano invece ad altre opere su Bloch citate

nel testo dell'introduzione: K. Bloch 1982 = K. Bloch, *Aus meinem Leben*, Pfullingen, Neske, 1981, trad. it. *Memorie dalla mia vita*, Casale Monferrato, Marietti, 1982; Bodei 1972 = R. Bodei, *Introduzione* a E. Bloch, *Karl Marx*, Bologna, Il Mulino, 1972; Bodei 1983 = R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1983²; Caysa e altri 1992 = «*Hoffnung kann nicht enttäuscht werden*». *Ernst Bloch in Leipzig*, documentato e commentato a cura di V. Caysa, P. Caysa, K.D. Eichler e E. Uhl, Meisenheim a. Glahn, A. Hain, 1992; Caizka 1986 = A. Czaika, *Dunkel des gelebten Augenblicks als Ausgangs- und Zielpunkt der Philosophie. Ernst Blochs philosophische Anthropologie in nuce*, in AA.W., *Ernst Bloch - Utopische Ontologie. Band II des Blochs-Lukács-Symposium 1985 in Dubrovnik*, a cura di G. Flego e W. Schmied-Kowarzik, Bochum, Germinal, 1986, pp. 141-151; Cunico 1988 = G. Cunico, *Critica e ragione utopica. A confronto con Habermas e Bloch*, Genova, Marietti, 1988; Fest 1991 = J. Fest, *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin, Wolf Jobst Siedler Verlag, 1991, trad. it. *Il sogno distrutto. La fine dell'età delle utopie*, Milano, Garzanti, 1992; Schmiedt 1978 = B. Schmiedt (a cura di), *Materialien zu Ernst Blochs «Prinzip Hoffnung»*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978; Winter 1993 = Michael Winter, *Ende eines Traums. Blick zurück auf das utopische Zeitalter Europas*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1993; Zudeik 1987 = P. Zudeik, *Der Hintern des Teufels*, Moos, Baden Baden, 1987.

OMBRE SULLA SPERANZA

1. Questo libro sembra giungere al lettore italiano nel momento sbagliato, quando le quotazioni del «principio speranza» e dei connessi ideali di utopia si approssimano allo zero. Al sospetto diffuso che essi abbiano provocato immani disastri nel recente passato - proprio mentre promettevano il paradiso in terra - si accompagna la percezione disincantata di un futuro imprevedibile e disperatamente improgrammabile in direzione del meglio.

Destati dall'incubo delle utopie, si sente ossessivamente ripetere, prendiamo congedo dall'immotivata fede nell'onnipotenza dei progetti globali di costruzione della storia. Abbandoniamo così la volontà luciferina di creare una seconda realtà, a immagine e somiglianza di quel che, di volta in volta, pensiamo debba essere l'uomo. Le recenti sollevazioni nell'Europa orientale (si aggiunge, utilizzando quale prova inconfutabile l'esempio di fresche esperienze) decretano il completo esaurimento della «forza delle grandi promesse» e la definitiva scomparsa di «quei sogni di un mondo finalmente conciliato con se stesso che avevano prodotto gli slogan e le parole d'ordine per le rivoluzioni moderne».1

Il «principio di responsabilità» diventa il più potente antidoto messo oggi in circolazione contro il «principio speranza», in quanto pone gli individui e i popoli di fronte ai limiti rigidi e ai rischi mortali impliciti in ogni pretesa di radicale trasformazione dell'esistente.2

Purtroppo, tali aspirazioni alla modestia, alla prudenza e al calcolo ponderato delle conseguenze sono ben lontane dalla sobrietà intellettuale e pratica alla quale invitano: *Être réaliste, quelle utopie!*, sosteneva lo storico francese Bernard Groethuysen. Non solo, infatti, il desiderio di realismo rappresenta esso stesso una meta utopica a cui approssimarsi all'infinito, ma persino il presunto tramonto delle speranze e delle utopie suggerisce domande ineludibili. E' cioè lecito chiedersi (al di fuori della dimensione polemica sul valore o meno di certe ideologie) se la

fine di alcune specifiche speranze progettuali di tipo politico coincida con il dissolversi di qualsiasi tendenza 'utopica', o - ancora - se i nostri contemporanei hanno effettivamente smesso di desiderare e di formulare ipotesi sul proprio futuro.

La risposta è, ovviamente, un duplice «no». Mentre infatti si rifiutano le moderne utopie politiche, paiono oggi riprendere vigore, da un lato, le promesse costitutivamente infalsificabili di antiche, plurimillinarie religioni (che perseguono spesso l'intransigente realizzazione dei loro modelli assoluti), dall'altro, le più virulente aspirazioni particolaristiche (che contrastano con le precedenti convinzioni universalistiche miranti all'instaurazione di una pace perpetua sulla Terra o all'unione dei «proletari di tutto il mondo»).

Si potrebbe, a buon diritto, obiettare che tali fenomeni storici - in parte forse congiunturali - non dimostrano né la tesi dei difensori, né quella dei detrattori della speranza utopica. Riformuliamo allora la questione nei seguenti termini: Non abbiamo forse sin troppo abbassato lo sguardo, confondendo, più banalmente, la caduta di alcuni idoli con la fine degli ideali? Siamo poi tanto sicuri di saper valutare il significato e le implicazioni di concetti come «speranza», «utopia» o «realtà»? E, infine, ci accontentiamo davvero di vivere alla giornata, trascurando la ricchezza di senso racchiusa in queste categorie e dimenticando gli interrogativi sul futuro e sui possibili che tutti -almeno una volta nella vita - ci siamo rivolti?

2. Dopo un periodo di esaltazione spesso acritica dell'opera di Bloch negli anni Sessanta e Settanta, su di lui si sono successivamente proiettate molte immagini inadeguate e di segno opposto, che lo presentano appunto come un incosciente fautore di funesti e inapplicabili modelli di perfezione a un mondo che avrebbe avuto, giustamente, fisiologiche reazioni di rigetto nei loro confronti.

Bloch, tuttavia, non ha mai preteso di negare i diritti della realtà: si è solo rifiutato di codificarli secondo leggi immutabili. Con linguaggio freudiano, si può dire che egli si situa - simultaneamente - al di là del 'principio di piacere' delle vecchie utopie e al di là del 'principio di realtà' inteso quale passiva accettazione del già-dato. La «speranza compresa» non coincide né con il desiderio sfrenato e inattuabile di felicità, né con il bisogno

di una realtà irrefutabile che deriva dal pensare la mente come specchio immobile di un mondo che, sotto la sua turbolenta superficie, rimane anch'esso sostanzialmente immobile.

La speranza è, al contrario, costitutivamente esposta all'incertezza e alla delusione. La sua allegoria viene efficacemente espressa dall'indimenticabile spes che Andrea Pisano ha effigiato sul portale del battistero di Firenze: essa siede in attesa sebbene sia alata e, nonostante le ali, alza le braccia come Tantalo verso un frutto irraggiungibile» (p. 391). Il suo movimento indica la ricerca incessante di nuovi spazi per l'espansione del nostro essere e di nuove vie d'uscita dalle difficoltà che tutti sperimentiamo. L'unica, debole garanzia a cui la speranza fa ricorso viene dunque offerta dal criterio del suo stesso tendere, dalla constatazione che «ogni critica all'imperfezione, all'incompiuto, all'insopportabile, all'intollerabile presuppone senza dubbio la rappresentazione e la nostalgia di una possibile perfezione».3

Questo ragionamento non è dei più convincenti. Perché l'urgenza di un desiderio dovrebbe provare la corrispondente esistenza dell'oggetto in grado di soddisfarlo? Perché «il dirigersi dell'impulso verso qualcosa» dovrebbe presupporre «qualcosa che in ciò verso cui si indirizza sia capace di soddisfarlo» (p. 1515)? Perché credere nei poteri della speranza e della perfezione e non, piuttosto, e con altrettante ragioni, in quelli del nulla e della finale distruzione di tutte le cose? Perché, anche dal punto di vista della fede nella speranza, non prestare ascolto alle toccanti parole di Vasilij Rozanov, che al Cristo del Getsemani e del Golgota fa dire «Figli Miei, non posso liberarvi dal dolore (no, dopotutto, *non posso* \ Oh, quale terribile pena). Ma ecco, guardandoMi, ricordandoMI confitto *quassù*, avrete qualche conforto, qualche consolazione e sollievo, poiché anch'io *ho sofferto*»?4 Perché, come un amico ha chiesto allo stesso Bloch, non essere coerenti sino in fondo e - rinunciando a qualsiasi illusione - non deporre «l'ultimo resto di certezza del successo»? Perché non ammettere la natura umanamente disperata dell'impresa di perseverare nelle fluttuazioni della speranza, dichiarando vano lo sforzo di puntellarsi «giorno per giorno, ora per ora contro il peso della materia, contro la tendenza alla morte che domina anche e proprio nell'organico»?5

Bloch ha però elaborato e meditato a lungo una soluzione. La speranza cioè non possiede per lui minore plausibilità di quel nulla

«irrappresentabile, anzi in fondo ancora più oscuro, di un qualcosa che resti» (S, p. 159), a cui spesso vengono attribuiti l'alfa e l'omega di tutti gli esseri viventi e, in prospettiva, dell'intero universo. Contro il nichilismo e l'angoscia, che hanno caratterizzato il panorama di questo secolo, Bloch insiste pur sempre nel non promettere redenzione o salvezza, ma giudica unilaterale l'enfasi posta sull'angoscia dell'«essere-per-la-morte» in *Essere e tempo* di Heidegger (un'opera di cui il *Principio speranza* costituisce frequentemente il contro-canto). Heidegger non procede infatti oltre il *pathos* dell'angoscia, non passa «ad affetti di attesa positivi e altrettanto originari, senza i quali l'angoscia ugualmente non potrebbe esserci, così come non può esserci vallata senza montagna» (p. 130). Certo, dal novecentesco «concetto dell'angoscia» promana un fascino perturbante. Esso deriva tuttavia, secondo Bloch, dall'orrore metafisico che vi è incapsulato, dal suo rappresentare una impressionante metafora delle potenze sociali e naturali che - permanendo nascoste od opache in epoche buie - si rivelano sintomaticamente solo nella luce livida di forme indeterminate e incomprensibili, caratteristiche della paura senza oggetto.

L'angoscia produce l'effetto supplementare di restringere gli orizzonti del singolo entro le frontiere della morte. Allorché il suo senso si riverbera retroattivamente sulla vita, l'individuo viene letteralmente angustiato, ossia racchiuso e raggrinzito nello spazio ristretto e soffocante della paura, bloccato nelle sue possibilità congelate. Contro tali barriere giudicate insormontabili, si ammonisce che «solo con la liquidazione del concetto di essere chiuso e statico si apre la dimensione effettiva della speranza» (p. 23). Questa non rappresenta, peraltro, soltanto un affetto, specularmente rovesciato, dell'angoscia: è anche un «atto orientativo di specie cognitiva» (p. 16). Nello sforzo di penetrare all'interno di un «razionalismo del cuore» o di una «emozionalità illuminata» (GdU 1923, p. 240), Bloch mostra come, nel plasmare immagini di desiderio, noi le innerviamo anche di progetti intrinsecamente tesi alla loro effettiva realizzazione.

Il desiderare indica qualcosa, rinvia a qualcosa che sta davanti a noi e che non percepiamo ancora chiaramente. Contiene un presentimento e una anticipazione delle nostre aleatorie opportunità di vita migliore. I suoi paesaggi custodiscono il bisogno del dover-essere proprio nel cuore dell'essere, di cui anzi

garantiscono paradossalmente la consistenza: «I desideri non fanno nulla, ma dipingono e conservano con particolare fedeltà ciò che dovrebbe essere fatto. La ragazza che vorrebbe sentirsi brillante e corteggiata, l'uomo che sogna di imprese future, sopportano la povertà o la quotidianità come una corteccia provvisoria» (p. 58). Solo la superstizione di chi si attacca al rassicurante talismano di una realtà già completamente data o di chi preferisce alla speranza una 'infelicità senza desideri' non ne sonda la natura, impedendo così il sorgere di una specifica «ermeneutica» dei desideri stessi, in grado di porne in rilievo il carattere dinamico e trasformativo.

Il passo inaugurale da compiere nella direzione di una simile ermeneutica consiste nel distinguere tra «affetti adempiuti», non correlati al desiderio, e «affetti d'attesa», consustanziali ad esso, segnati da un vuoto iniziale, dal sentimento indefinito che «qualcosa manca». I primi (come invidia, ingordigia, venerazione) «sono quelli in cui l'intenzionalità istintuale ha un breve raggio intellettuale, il cui oggetto istintuale è già pronto, se non nel campo individualmente raggiungibile, almeno nel mondo già disponibile». I secondi, invece (come paura, speranza, fede), «sono invece quelli la cui intenzionalità istintuale è di ampio raggio intellettuale, il cui oggetto istintuale non solo non è semplicemente nel campo di volta in volta individualmente accessibile, ma non è nemmeno già bello e pronto nel mondo già disponibile, e con ciò partecipa anche del dubbio dell'esito o dell'inizio. Gli *affetti di attesa* si distinguono perciò, sia nel loro non desiderare sia nel loro desiderare, dagli affetti adempiuti a causa del loro *carattere anticipatorio incomparabilmente maggiore* nella loro intenzione, nel loro contenuto, nel loro oggetto» (pp. 88-89).

Questa ermeneutica necessita tuttavia di una sorta di assioma. Se non si ammette infatti, quale punto di partenza, che il mondo nel suo complesso (incluso in esso quali co-protagonisti l'agire e il desiderare umano) abbia un significato, per quanto remoto ed enigmatico, tutto diventa assurdo. Tale senso non deve però intendersi quale premio di consolazione per un pensiero che non si rassegna all'angoscia e non deve legittimare il perpetuo rinvio a un al di là inattingibile. Bisogna che le attese ancora indistinte del mondo interiore si intreccino con un processo che coinvolga, indissolubilmente, società e natura. Il «non-ancora-consiglio nel suo complesso», in quanto «*rappresentazione psichica del non-ancora-divenuto in un 'epoca e nel suo mondo, al fronte del mondo*» (p. 149),

forma sia l'oggetto specifico dell'utopia, sia quel che Bloch considera il suo unico concetto veramente originale e, insieme, il nucleo più antico della propria riflessione.

L'oggetto dell'utopia è dunque, all'inizio, un'assenza, un 'solido nulla' che rivela nella vita degli uomini il fatto che «qualcosa è rimasto cavo» e che «anzi si è formato uno spazio cavo» (p. 230). Ma proprio a un simile *vacuum* la speranza cerca di trovare un riempimento. Sotto tale profilo, essa costituisce una risorsa, un «immenso giacimento», che si deve apprendere a sfruttare adeguatamente. Occorre, a questo scopo, compiere spedizioni nella terra utopica della speranza, questo «luogo del mondo, abitato quanto il paese più civilizzato e inesplorato quanto l'Antartide» (pp. 10-11).

Perché diventi familiare, il 'continente speranza' deve però vincere le diffidenze dei suoi possibili esploratori, eredi di una lunga e consolidata tradizione culturale ad essa ostile. Non sempre la speranza è stata infatti considerata una virtù: molti filosofi l'hanno condannata, dagli stoici a Spinoza.⁶ Quest'ultimo la giudica addirittura una dannosa oscillazione dell'animo, complementare alla paura e causa degli stessi turbamenti dell'intelligenza e della volontà. Solo con Kant, con il Kierkegaard paolinamente difensore della «speranza che è contro ogni speranza» e, soprattutto, con le rivoluzioni moderne (che spostano il paradiso nel tempo futuro, facendolo discendere dalle vette dell'eterno) la speranza teologica si è mutata in progetto umanamente ragionevole, concepibile e praticabile.

La speranza non è tuttavia una disposizione spontanea dell'animale uomo. Richiede esercizi di apprendimento, al fine di mantenersi sempre svegli, di non cedere alla disperazione, ma, specialmente, di non appoggiarsi al passato in quanto tale, alla ricerca del tempo o del paradiso perduto: «la speranza è un concetto antitetico non soltanto all'*angoscia*, ma anche alla *memoria*» (p. 133). Essa non soffre della «malia dell'anamnesi» e non si affida alla teoria platonica - e, per Bloch, anche hegeliana - secondo cui «conoscere è ricordare» (ossia riconoscere quel che miticamente, in altro luogo e in altro tempo, si sarebbe già conosciuto). La speranza non desidera dunque un ritorno alle origini e la sua «fame d'essere» trova alimento nel futuro. Anticipandolo, essa mette in tensione anche gli altri tempi: risuscita le cose e gli uomini sepolti nella cripta di un passato

morto e li scuote dalla dissipazione di un presente puntuale e del tutto opaco. La speranza, tuttavia, non si esaurisce in questa sua proiezione verso il futuro. Esiste infatti in Bloch non solo la paradossale coincidenza dell'attimo con l'eternità (*Carpe aeternitatem in momento!*), ma anche l'utopia della compresenza di un futuro non ancora divenuto nel presente costitutivamente in tensione (in ciò simile a una molla compressa, la cui dimensione attuale contenga quella potenziale del suo successivo espandersi). Perciò nei «grandi attimi» in cui si squarcia la cortina della temporalità cogliamo la pienezza del senso delle mete a cui la speranza tende per lo più invano; perciò «il domani nell'oggi vive, si chiede sempre di lui» (p. 1586).

Affinché possa essere appresa, la speranza esige comunque un preliminare depotenziamento del concetto di realtà assoluta, l'abbattimento del diffuso pregiudizio secondo cui prima si dà il «reale» e poi spuntano i possibili, come scarto o aborto di essi. Da questo punto di vista, sembra invece più fruttuosa l'idea di partire dai possibili, per farli poi passare attraverso i filtri o le forche caudine della prova di realtà. Quest'ultima finisce così per apparire come un insieme compatibile di possibili simultanei (qualcosa di analogo ai «compossibili» di Leibniz), le cui combinazioni e configurazioni, più o meno stabili, possono variare ed essere sottoposte a incessanti mutamenti, in un gioco senza fine.

3. Malgrado si presenti come uno zibaldone di pensieri, il *Principio speranza* possiede una sua sistematicità, analoga a quella di uno spartito in cui il tema principale subisca una completa e rigorosa serie di variazioni. In tal modo, il filo conduttore della speranza si intreccia e si specifica attraverso numerose esemplificazioni, che servono a dare articolata concretezza a un'idea che resterebbe altrimenti generica o soltanto edificante.

Questa «enciclopedia della speranza», frutto della sterminata cultura dell'autore, è pertanto composta da una fuga di quinte e scorci, da un amplissimo repertorio di casi, entro la cornice di fenomenologia dettagliata, attenta anche al non appariscente per renderlo visibile, per mostrare l'infinita molteplicità dei 'luoghi' in cui si insinua l'utopico.⁷ In tutto l'arco dello scibile e in tutta l'estensione delle esperienze lo sguardo cerca acutamente di spingersi oltre l'immediatezza del percepito e del compreso, di penetrare l'«ultravioletto» del futuro attraverso un pensare (un co-

agitare di concetti, immagini, fantasie) che è per sua natura un *Überschreiten*, ossia un «oltrepassare» (p. 8) e, insieme, un «trasgredire» che individua i contorni di una possibile «logica della speranza».8

All'inizio dell'opera, un «pizzicato» (B, II, 774) segnala per cenni l'alternarsi del senso di «vuoto» - che l'inizio di ogni esistenza comporta - con il suo ancora indeterminato bisogno di riempimento. Il progressivo maturare dei desideri e le successive focalizzazioni della speranza scandiscono, modulano diversamente e arricchiscono 'a cascata' la monumentale sinfonia filosofica blochiana.

A differenza della «marcia funebre » che apre la *Stella della redenzione* di Franz Rosenzweig,9 l'*ouverture* del *Principio speranza* si affaccia dapprima sull'esperienza del quotidiano e del banale, ma i tempi seguenti giungono, con toni sempre più solenni, sino alle cime dell'arte, del pensiero filosofico e dei più indecifrabili enigmi che si trovano adombrati nelle religioni.

Dagli impulsi immediati che si manifestano, con crescente perdita di spontaneità, tramite i sogni notturni e quelli diurni si passa così ai più elaborati «sogni-in avanti» di una speranza maggiormente consapevole che (non accontentandosi del presente) annuncia una possibile vita migliore.10 Bloch non ritiene - per parafrasare Shakespeare - che la speranza sia «fatta della medesima materia dei sogni», che ne condivida cioè l'inconsistenza e l'incoerenza. Pensa, al contrario, che siano proprio i sogni a essere costituiti, nel loro intimo nucleo, della materia di cui è fatta la speranza. Già le ricorrenti rappresentazioni notturne squarciano il sipario che ci nasconde le nostre ansie e i nostri desideri più intimi, proprio quelli che le preoccupazioni e le convenzioni del giorno tendono a cancellare e a obliare. Attraverso questo strappo cominciamo a intravedere quanto di latente, «non *liquidato*, non *svilupato*» ribolle in noi (p. 122).

Si tratta di qualcosa che guarda in avanti, verso il futuro compresso nel presente e nel passato, e non semplicemente indietro, come - non senza una punta di faziosità - Bloch ritiene che sia il caso di Freud, nel cui concetto di «inconscio» non ci sarebbe «*niente di nuovo*» o di Jung, «il fascista psicoanalitico», che avrebbe ridotto la libido e i suoi contenuti «a elementi primordiali» (p. 67).

Dai sogni a occhi chiusi e a occhi aperti l'opera si inoltra poi

nell'analisi dei desideri a buon mercato, tipici del moderno «paradiso a prezzo ridotto». Delle attuali società di massa, entro cui lussureggiano tali inclinazioni, Bloch traccia una precisa fenomenologia (in ciò favorito dall'esperienza accumulata durante il periodo di oltre un decennio d'esilio trascorso negli Stati Uniti, soprattutto a Boston). Egli mostra pertanto come le merci non siano oggetti fisici, semplici e neutri, bensì immagini e idee investite, sin dal livello percettivo, dalle nostre proiezioni di desiderio, avviluppate anzi dalla loro aura sfavillante e iridescente. L'avere un vestito nuovo, il diventare snelli, lo sfoggiare denti bianchi, pur senza esaltarle, Bloch non disprezza affatto queste micro-utopie del quotidiano, secondo atteggiamenti, in parte snobistici, diffusi anche nella scuola di Francoforte. Esse incrementano infatti la consapevolezza degli individui, spingendoli a realizzarsi: «Rossetto, trucco, piumaggi altrui aiutano per così dire il sogno di se stessi ad uscire dalla caverna» (p. 397).

Già nel periodo della fondazione del Secondo Reich tedesco - soprattutto nell'età guglielmina, in cui Bloch è cresciuto - queste utopie miniaturizzate si manifestavano mediante una particolare attrazione per il kitsch. Le aspirazioni al calore familiare e alla sicurezza sociale trasparivano, in tal modo, anche attraverso gli inferni rosati degli *interieurs* delle case, grazie a una mescolanza caotica di ninnoli, rasi e velluti, su cui troneggiavano «i buffet che paiono castelli, le alabarde, lo sfarzo da harem, le lampade da moschea... in una luce crepuscolare, che cadeva dagli spessi drappaggi della finestra» (p. 438).

Da questo punto in avanti il libro si avventura in un viaggio di scoperta e di mappatura delle varie dimensioni della «coscienza anticipatrice» e delle categorie portanti del pensiero utopico (da segnalare è il *tour de force* teorico relativo all'analisi degli «strati della categoria possibilità», cfr. pp. 263 sgg.). Seguono poi l'esame degli stereotipi sociali dei «desideri allo specchio» («vetrina, fiaba, viaggio, film, scena», nonché fiere, circhi, romanzi, teatro), i «*lineamenti fondamentali di un mondo migliore*», le manifestazioni della «*quotidianità festosa*» e, infine, le domande senza sicura risposta relative alle cifre dell'«identità», dell'attimo compiuto, della possibile vittoria contro la morte e del ritorno di ciascuno alla «patria sconosciuta».

4. È tuttavia il concetto di «utopia concreta» a rappresentare il

tornante dell'intera opera blochiana, in quanto forma adeguata della speranza e apertura verso le possibilità mature che legittima il rifiuto del feticismo dell'esistente. «Concreta» essa diventa quando è in grado di anticipare il «non-ancora-cosciente » per innestarlo nel «non-ancora divenuto » latente nei processi storici in corso. Un grande filosofo medievale è riuscito, sul piano politico, a esprimerne la natura più propria: «“Terminus”, dice l'inquieto scolastico Abelardo, “est illa civitas, ubi non praevenit rem desiderium nec desiderio minus est praemium”, meta è quella comunità in cui l'anelito non precorre la cosa, né l'adempimento [il compenso: R.B.] è minore dell'anelito» (p. 1587).

A nessun costo si deve, tuttavia, restringere il concetto di utopia alla sua dimensione politica. Dovunque, in qualsiasi manifestazione conscia o inconscia della vita umana, si può infatti trovare la paradossale topologia dell'insituabile, dell'«a-topico» o «u-topico»: dai sogni, appunto, alle fiere di paese, dalle favole ai paesaggi pittorici. Ampio e variegato si presenta in effetti lo spettro cromatico della speranza e la ricerca della comunità perfetta ne ricopre solo una parte. Essa è onnipervasiva, è il segno di una vita che non vuole soltanto conservarsi nel noto, ma espandersi anche verso l'ignoto, prendendo sul serio l'esigenza «colta da Oscar Wilde, quando osservava che *una carta geografica che non registri il paese di Utopia non merita uno sguardo*» (p. 549). Quella di Bloch è però una carta che di paesi di Utopia ne contiene tanti da sovrapporsi ai paesi reali dell'intero globo intellettuale e affettivo degli uomini: da quello di Cuccagna a quello dell'Eterna Giovinezza,¹¹ sino alle dettagliate concezioni critiche, filosofiche e letterarie, descritte nel lungo capitolo 36 (*Libertà e ordine. Compendio delle utopie sociali*, pp. 541 sgg.)

Nella più remota antichità dell'Occidente le immagini di perfezione non erano contemporanee a chi le elaborava. Venivano proiettate all'indietro, situate in un passato mitico, quale emblematicamente era l'età dell'oro. Solo con lo «straordinario romanzo di Evemero», *Iscrizione sacra* (del 300 a.C. circa), «compare per la prima volta la finzione di un'utopia esistente nel presente» (p. 561). Eppure, i luoghi o *topoi* delle utopie non hanno mai avuto un carattere semplicemente spaziale (cfr. AU, 43 sgg.). Essi sono stati - per parafrasare un'espressione di Georges Pérec - anche «luoghi endotici», piuttosto che esotici, paesaggi dell'anima, configurazioni di attese e di desideri interiori: «A lungo i sogni di

una convivenza migliore furono pensati solo intimamente» (p. 549). Ma persino ciò che appare sgorgare dagli abissi dell'individualità è inscindibile dalla dimensione sociale: «Le utopie derivano dai cassetti delle possibilità *a priori*, indipendenti dalla storia, ancor meno che dal profondo dell'animo puramente *privato*. Tutte le possibilità diventano tali solo all'interno della storia; anche il nuovo è storico» (p. 550). La speranza utopica è, infatti, «insipida», se non ha «alle spalle la forza di un io e di un noi» (p. 173), ossia una soggettività umana organizzata in grado di orientare, mobilitare e radicare in forma di comunità le tendenze verso una vita migliore.¹²

Solo il marxismo ha avuto il merito, per Bloch, di legare l'utopia astratta alla storia (prima intesa come accidentalità o destino cieco), di innervare cioè la storia di dinamismo progettuale e di 'zavorrare' invece l'utopia astratta con il piombo dei mutevoli vincoli a cui ogni cambiamento è inevitabilmente soggetto nel suo sforzo di sbloccare un «*futuro impedito*» (EdZ, 19). Il marxismo è riuscito così a miscelare - almeno per un certo periodo - la «corrente calda» delle aspirazioni umane e del divenire della natura nel suo insieme con quella «fredda» del realismo più rigoroso e dell'attenzione per il presente, che tiene conto degli sbarramenti e dei conflitti insiti nei processi di trasformazione: «(il marxismo) diventa non soltanto scienza delle condizioni, ma anche, e allo stesso tempo, scienza della lotta e dell'opposizione a tutti gli ostacoli e occultamenti ideologici delle condizioni di ultima istanza, che sono sempre economiche» (pp. 246 e 716).

L'atteggiamento di Bloch nei confronti di Marx e, soprattutto, di coloro che si sono considerati i suoi eredi è cambiato nel tempo, passando da una iniziale diffidenza sino ai toni stridenti di una propaganda di cui soprattutto oggi si avverte il carattere caduco. Bloch, infatti, non aveva bene accolto la rivoluzione d'ottobre. Temeva l'autocrazia dei bolscevichi e definiva Lenin, nel 1918, lo «zar rosso» e «il nuovo Gengis Khan». ¹³

Tali posizioni mutano radicalmente tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, sfociando in una difesa del marxismo-leninismo e del «socialismo reale», che sfiora talvolta i toni apologetici. Eppure, anche nella parte più caduca della sua opera Bloch fa leva, per rivendicare il ruolo storico del marxismo, sulla sua incompiutezza. Ciò vale, soprattutto, quando - negli ultimi due decenni della sua vita - muta l'atteggiamento teorico e pratico nei confronti del

‘socialismo realizzato’ della Repubblica Democratica Tedesca.¹⁴

In quest’ultima fase Bloch scopre, tuttavia, nel marxismo un peculiare difetto, di cui aveva peraltro sospettato l’esistenza sin dagli anni Quaranta. Già da allora si era cioè accorto che esso non è riuscito a integrare e a coniugare la ricerca della felicità, caratteristica della «linea utopica», con la valorizzazione della dignità umana e del «camminare eretti», tipica di quella giusnaturalistica. Il marxismo ha tenuto conto più del solo «rosso» delle ‘guerre di movimento’ proletario e delle esigenze di mobilitazione dei partiti rivoluzionari che non dei principi normativi del diritto naturale che formano l’intero «tricolore repubblicano» di «libertà, eguaglianza, fraternità» (NR, 175 sgg.). In altri termini ha guardato più all’urgenza di «far saltare le catene» che non alla necessità di garantire - da subito e nel lungo periodo - gli irrinunciabili bisogni di autonomia dell’individuo; si è preoccupato più della fine delle umiliazioni di una classe che non dell’autostima indispensabile a ciascun essere umano. Di nuovo: *Etwas fehlt*, «qualcosa manca». Malgrado le migliori intenzioni, infatti, nessun ordine sociale nuovo risulta in grado di mantenere le promesse di piena soddisfazione delle attese dei singoli. Può accadere anzi che gli eventi prendano la piega riferita dallo stesso Bloch (con altro scopo) attraverso un apologo: «Si raccontava che un cane e un cavallo fossero diventati amici. Il cane metteva da parte le ossa migliori per il cavallo, e questi gli forniva le più fragranti balle di fieno. L’uno voleva fare del suo meglio per l’altro e finì che nessuno si saziò» (S, 13).

5. Il fatto è che anche i progetti politici più audaci e lungimiranti - volendo evitare le utopie astratte e prestare alla realtà l’attenzione che merita - finiscono paradossalmente, e quasi fatalmente, per enfatizzare l’immediatezza. Sono perciò costretti a rinviare *sine die* il periodo del compimento di un programma rigidamente elaborato in anticipo e a dividere la storia nei due stadi separati della dura militanza e del conclusivo trionfo. Trascurano così quel che per Bloch costituisce il fondamentale principio dell’esperienza umana, da cui possono derivarsi tutti gli altri: l’idea-base che siamo opachi a noi stessi proprio nel presente e nella vicinanza, nel momento e nel luogo in cui, di volta in volta, ci troviamo. Quando ogni cosa - secondo il senso comune - dovrebbe apparire perspicua ai sensi e alla mente, l’eccessiva

prossimità del «qui» e dell'«ora» l'avvolge invece nella nebbia dell'indeterminatezza, nella stessa foschia che nasconde anche noi a noi stessi¹⁵ Ogni esperienza diretta orbita quindi attorno all'inesprimibile «*nucleo della latenza*», si dipana dal «*modo dell'enigma*» dell'esistere (pp. 341, 345), rinvia a «*ciò che nella tendenza del processo aspetta la sua genesi*» (p. 1585).

Solo dopo averle esperite, le cose dischiudono ed erogano *après-coup* il loro senso più pieno, accrescendo ad un tempo la consapevolezza dei soggetti. Ce ne rendiamo conto attraverso le emozioni più comuni: «La felicità non si manifesta mai immediatamente, nel momento del suo erompere burrascoso, ma solo mediatamente, nell'arcobaleno che si profila subito dopo nel cielo o matura successivamente nell'immagine della memoria» (G, 42). Secondo il motto iniziale di *Tracce*: «Io sono. Ma non mi possiedo. Per questo innanzitutto diveniamo».

L'oscurità dell'attimo vissuto si trasforma così in sorda spinta in avanti, in *inquietude poussante*, in inconscia insoddisfazione per il carattere incompiuto e mutilato dell'esistenza. In essa balugina però la promessa sussurrata del meglio: «noi viviamo al di là di noi stessi. L'attimo spinge innanzi proprio in quanto è oscuro. Questo impulso si dirige su qualcosa che ci manca... qualcosa che l'oggi, un oggi migliore ci presenta dunque dinanzi. L'uomo esperisce la sua vita più nel futuro che nel presente. Ogni coscienza presuppone anzi che qualcosa non sia cosciente» (*PhA*, 84). Manca nell'attimo vissuto la lontananza estraneante, quella che permetterebbe la relativa maggior consapevolezza di se stessi. Abitando all'interno di questa assenza, sentiamo indistintamente la verità che - secondo Benjamin - Proust ha tentato di illuminare e di trasmetterci, mostrando come «non abbiamo tempo di vivere i veri drammi dell'esistenza che ci è destinata».¹⁶

Dal disagio inizia la ricerca di una identità intravista e promessa, di un incontro con se medesimi (o *Selbstbegegnung*): «Fin da prestissimo si vuole trovare se stessi. Ma non sappiamo chi siamo. Chiaro appare solo che nessuno è quel che vorrebbe o potrebbe essere» (p. 1077). Tale incontro è, infatti, solo in parte il riconoscimento di qualcosa di latente. Ciò a cui tendiamo è un *novum*, una forma sempre più appagante e riuscita di noi stessi: «Benedetto colui che non si lasci reprimere questo impulso dai sedativi disponibili e confezionati» (S, 80). Proprio dall'oscurità dell'attimo vissuto dobbiamo estrarre quell'«elemento temporale

intensivo, che non si è ancora dispiegato nel tempo» (p. 344) e che è raffigurabile in forma di tangente «extra-territoriale » alla temporalità stessa. Nella sua concentrata densità, esso non costituisce soltanto la paradossale eternità laica (per cui l'aver vissuto una volta, è vivere sempre), ma anche la nostalgia anticipante capace di liberare l'energia del futuro compresso nel passato. Bloch evita di separare il quotidiano dall'eterno, il tragico trascorrere del tempo da ciò che gli dà spessore e continuità, la caducità a cui soggiacerebbe dall'«attimo centrale» dell'esistere. Ciò avviene in maniera del tutto indipendente da una questione più vasta e dapprima indecidibile: «se l'oscurità dell'attimo vissuto e la morte abbiano la stessa radice» (p. 1361). Avvertiamo infatti la morte già nell'oscurità dell'attimo presente, mentre, per contro, possediamo il 'nocciolo' della vita che si rinnova già nella costante anticipazione del futuro. Poiché questo non esiste come qualcosa di già dato o - secondo l'espressione di Kant - «come una casa costruita, in cui l'uomo deve solo entrare»,¹⁷ in ogni momento la nostra esperienza si spalanca sulla pienezza della vita e sul futuro, così come si avviluppa nelle spire della morte e nelle nebbie di un indistinto presente.

6. Se l'utopia e la speranza non riguardano solo il futuro, bensì anche il presente, allora l'oscurità dell'attimo vissuto non è che la cava dalla quale si estrae il materiale con cui edificiamo incessantemente noi stessi e il mondo. Per ritrovarci dobbiamo però utilizzare, e spesso, anche quel che abbiamo dapprima trascurato, gli scarti, le «molte pietre da costruzione che i muratori hanno finora gettato via» (*EdZ*, 332). A ogni inizio, tutte le forze fresche e aurorali - come la gioventù o i movimenti allo stato nascente - si servono con la massima libertà del vecchio mentre creano il nuovo, in quanto, da un lato, non rispettano la sacralità della tradizione, dall'altro, non danno il noto per scontato e per conosciuto. Ad esse, indirettamente, si rivolgono sia l'esortazione brechtiana che «quello che è usuale vi possa sorprendere!», sia l'invito evangelico non a *essere*, bensì a *diventare* come fanciulli.

Nell'orizzonte di un'infanzia riconquistata, la religione - cristiana soprattutto - manifesta lo stupore per quanto poi viene, da adulti, rifiutato, abbandonato e tradito: «L'amore cristiano contiene questa inclinazione verso ciò che non è appariscente agli occhi del mondo come incontro con esso e come sorpresa per

questo incontro; esso contiene il pathos e il mistero della piccolezza» (p. 1356). Tale piccolezza è tuttavia eversiva, rappresenta la sfida lanciata, in forma tempestosa, dal «Gesù apocalittico»: «Ciò che era umile doveva venir innalzato, la croce andava *spezzata* e non portata, meno che mai doveva divenire l'essenza stessa» (p. 1367). La religione ereditata dall'uomo moderno - dall'ateo, che, quando riesce a sfuggire alla banalizzazione del mistero dell'esistere, è, secondo un'altra opera di Bloch, *Ateismo nel cristianesimo*, «il miglior cristiano» - indica in Dio l'*homo absconditus* e in se stessa «*il trascendente senza alcuna trascendenza celeste*» (p. 1487). Essa mantiene viva la speranza paolina per cui «non tutti moriremo ma tutti verremo trasformati; e questo all'improvviso, in un attimo» (1 *Cor.*, 15, 51 sgg.). In simili parole, «il miracoloso è il lampo di luce del soggetto come dell'oggetto, accanto al quale non esiste più nulla di estraniato e in cui soggetto e oggetto hanno contemporaneamente cessato di essere separati. Il soggetto è cessato con la sua più vera qualità: il desiderium; l'oggetto è cessato con la sua qualità più falsa: l'alienazione» (p. 1513).

Il modo più efficace per entrare nel Regno dei cieli in terra consiste nel risvegliare la meraviglia dell'infanzia e dell'adolescenza nei confronti del non appariscente, riproponendo a se stessi - con serietà - quelle piccole, grandi domande «che tutti abbiamo sulle labbra». Ad esse «non c'è risposta» (T, 176, 178), se non nello stupore che deriva dal «domandare non ancora mirato, il quale, nell'ambito della filosofia e della scienza, si imbatte in un gran numero di risposte già presenti, e anzitutto in una pedante stereotipia del rispondente» (T, 176-177). Il mondo ci colpisce e ci interroga, come quando - dice Bloch, citando un suo ricordo - a otto anni, «la cosa più degna di nota è una scatola di spolette di filo», osservata nella vetrina di una merceria sulla strada che conduceva a scuola. Dipinta su di essa stava l'immagine di una capanna tra la neve, sotto la luna «alta e gialla nel cielo blu dell'inverno». Alla finestra della capanna brillava una luce rossa: «ne fui profondamente, incomprensibilmente scosso e non ho mai più dimenticato la finestra rossa... Cose assolutamente ridicole, che non fanno parte di nulla se non di ciò che resta sempre in più dopo che avremo numerato tutto il resto» (S, 60-61). Tale stupore non rappresenta soltanto, come in Platone o in Aristotele, l'inizio del filosofare o lo sbiadito ricordo delle sue origini, bensì l'ininterrotta

custodia della meraviglia all'interno del pensiero più astratto e profondo: «Quasi nessun filosofo prolunga lo stupore interrogativo oltre la prima risposta, nessuno ha commisurato costantemente questo stupore a “problemi” che si presentano in concreto, nessuno li ha concepiti come riflessi o modificazioni dello stupore iniziale» (S, 233).

7. In tutte queste esperienze traspare o, meglio, «pre-appare» e albeggia l'indicazione di un senso ancora in parte celato, che si rivela - nel duplice senso di togliere il velo e di rimetterlo - all'interno del mondo stesso mediante la cooperazione dell'agire dell'uomo con le energie della natura (che non è semplicemente «una realtà passata», quanto piuttosto « *il terreno edificabile non ancora ripulito, il materiale da costruzione non ancora adeguatamente presente per quella dimora umana non ancora adeguatamente presente*», p. 796).

La pittura metafisica di De Chirico o di Max Ernst esprime, nel nitore di una precisa fantasia, tale sentimento di inquieto apparire di ciò che sfugge alla razionalità onnivora, che vorrebbe divorare e cancellare per decreto quel che non comprende immediatamente e che, per diversi aspetti, è destinato a non essere mai compreso: «De Chirico in particolare ha dipinto cose in un orribile vuoto, in quadri come *Malinconia torinese* e *Mobili nel paesaggio*. Quindi con il montaggio nel bel mezzo della quiete metafisica della provincia di Ferrara, poi a Torino, realizzò una forma mista, statue che gettano lunghe ombre su piazze enormemente solitarie... Nonostante il proclamato “non senso del mondo”, il nichilista De Chirico ha potuto scrivere sotto uno dei suoi quadri fin dal 1908: “Et quid amabo nisi quod aenigma est?” » (G, 97).

I «lineamenti fondamentali di un mondo migliore» si manifestano in forma anticipatoria e paradossale proprio nelle incompiute «immagini del compimento» offerte dall'arte (oltre che dalla religione e dalla filosofia). L'opera d'arte, infatti, ancor prima di venire eseguita, presuppone l'indeterminatezza di un «*esperimento della perfezione, fantastico e più esatto possibile*» (p. 113). Una volta realizzata, poi, si irradia in lontananza da essa un'eccedenza di senso che appare come « *una festa di possibilità eseguite* » (p. 254), un mondo la cui frammentarietà inconclusa si manifesta nel fatto che, in tutti i capolavori, «il non poter terminare» fa grandi gli artisti «nel finire» (p. 259).

La musica, specialmente, dà voce all'enigma. Attraverso il suono, nel suo «non-ancora» spazialmente insituabile, l'incognito dell'esistenza si lascia oscuramente intuire e l'inaudito si fa udibile. Per suo tramite si avverte, appunto, che «qualcosa manca, e almeno questa mancanza il suono la esprime chiaramente. Esso ha in sé qualcosa di oscuro e di assetato, esso vola via, non sta fermo come il colore» (p. 1227). Il coinvolgimento affettivo della musica deriva perciò dal suo avvicinarsi al «*focolare e al movente* soggettivo di ciò che accade, quale esterno oggettivato» (p. 1239). In quest'ultimo senso, la musica è in età moderna dichiaratamente soggettiva, mentre - secondo la tradizione che risale a Pitagora - essa ha lungamente amato presentarsi «come *calco cosmico*», riproduzione delle misure e delle proporzioni dell'universo, imitazione dell'armonia - ormai non più percepibile a causa dell'abitudine - prodotta dalla rotazione delle sfere celesti (in questo modo la musica, «imitando l'edificio dell'universo», al pari dell'architettura, pensava di poter diventare più grande e perfetta, cfr. p. 1242). Tale durevole riferimento all'«*armonia mundi*» è «stato di aiuto», sino a Bach, Mozart o Beethoven, che se ne liberano. Ha infatti «impedito che quest'arte, che appare così legata al soggetto, fosse una risuonante privatezza» (p. 1249), mentre è chiaro che persino le passioni, che nella musica troneggiano, diventano per suo tramite pubblicamente esibite e comunicabili a tutti. Questo perché, proprio nella musica, si produce il riconoscimento o *anagnorisis* di se stessi negli altri, e non semplicemente la platonica *anamnesis*: «L'*anamnesis* si presenta in Platone; è la reminiscenza da parte dell'anima di ciò che ha intuito prima della propria nascita e che si ritrova solo lentamente in questa vita. L'*anagnorisis* è un riconoscimento di persone» (AU, 192).

La musica, persino nei *Requiem*, mostra, in maniera verbalmente informulabile, la libertà dall'oppressione, dalla morte e dal destino. Ogni musica che ha per tema l'annientamento rinvia a un nocciolo, che - non riuscendo mai a giungere a completa fioritura¹⁸ - non può neppure deperire. Per questo, sebbene la maggioranza degli uomini non creda più «da cento, duecento anni al testo ecclesiastico di morte e dannazione», esso sopravvive nella musica (cfr. p. 1271), giacché, per suo tramite, si sprigiona la potente carica morale veicolata in precedenza dalle religioni, prime portatrici storiche delle sublimi utopie che cantano la vittoria dell'individuo sulla morte.

8. Il *summum bonum* al quale l'uomo aspira, l'oggetto supremo del desiderio di una vita migliore, si scontra su questo campo con il proprio nemico più implacabile e la speranza deve affrontare qui la sua sfida più dura ed estrema. In alcune profonde e accorate pagine del capitolo 52 (*Sé e la lampada funebre. Ovvero immagini di speranza contro la forza della più potente non-utopia: la morte*, cfr. pp. 1276-1365), Bloch esamina le diverse strategie che gli uomini hanno elaborato nel tempo per affrontare, razionalizzare, dimenticare o rendere in qualche modo accettabile e sensata la morte. Tra le meno note, ma più frequentemente praticate, ne spiccano due. Una è quella del «ritorno letale» alla natura, teorizzato dai materialisti dell'Ottocento e anticipato da Lichtenberg, quando desiderava ardentemente il momento nel quale (venuto meno per lui il tempo) sarebbe stato ricevuto nel «grembo materno Tutto-e-nulla», in cui già dormiva quando, in ere geologiche lontane, i monti e le pianure della Germania erano lambiti dal mare o quando i grandi uomini - Epicuro, Cesare, Lucrezio e Spinoza - «vivevano e pensavano» (cfr. p. 1326). L'altra è quella caratterizzata da un'attesa e da una speranza velate di pudore e appena accennate in forma di similitudine poetica, come nelle commoventi parole di Keller, il quale, vedendo nell'obitorio morti di tutti i ceti e di tutte le età, li considera «stesi come mercanti che attendono il mattino o emigranti che nel porto dormono con le loro quattro cose» (cfr. p. 1327).

Il pensiero di Bloch si incunea tra la rimozione secca della morte, esemplata oggi dalla sua patetica cosmesi nell'*american way of death* - che riesce così bene «perché dietro di essa è stata un giorno nascosta, cioè sognata fino in fondo e credutavi, una vita nuova» (p. 1336) - e il nichilismo di Heidegger. Il *Principio speranza* si contrappone così frontalmente sia alla banalizzazione della morte, che cancella l'atrocià della scomparsa di ogni esistente dal mondo dei vivi, sia al pantragismo sacrificale e all'attrazione per il nulla dell'autore di *Essere e tempo*.

Di nuovo si ripropone la domanda: Combattendo il nichilismo mediante la speranza, Bloch non finisce per esorcizzare la morte e per sottovalutare, in termini più generali, il potere del negativo e del male? Non rischia cioè di giungere (seppur con un punto interrogativo in fondo) a conclusioni analoghe a quelle di un dottor Pangloss appena più tormentato? Come può infatti fornire

una risposta attendibile all'inquietante «*unde malum?*» di Agostino o all'angosciato interrogativo 'retorico', che non si attende cioè alcuna risposta, di Dostoevskij sui motivi, se ci sono, della straziante sofferenza dei bambini?

Malgrado tutto, però, Bloch non è né ottimista, né ingenuo. Conosce la 'fragilità del bene', sa che «la maggior parte degli uomini sono troppo vili per fare il male, troppo deboli per fare il bene», dimodoché «il male che non possono ancora fare lo godono anticipatamente nel sogno e nella vendetta» (p. 38).¹⁹ E' inoltre convinto del fatto che «l'inferno è scomparso grazie all'illuminismo», ma il problema dell'orrore metafisico raffigurato da questo mitico luogo è rimasto: «La sua sede è sempre l'Ora, una sanguinosa fessura nell'oscurità dell'Ora e di ciò che in esso si trova... Il frammento di Büchner sull'incipiente pazzia del poeta Lenz ne dà un resoconto indimenticabile: "Non sente nulla Lei?", chiede il poeta folle. "Non sente quella voce spaventosa che urla su tutto l'orizzonte e che di solito chiamano silenzio?" » (p. 354).

Bloch sottovaluta forse - rispetto ad Adorno o a Günther Anders - la tremenda diffusione e la «banalità del male» nell'epoca, per così dire, della sua riproducibilità tecnica, del male fabbricato in serie, e non medita a sufficienza, seppure in un'ottica 'laica', le parole di Giobbe sul perché Dio permette il male e l'ingiustizia. Come ha dimostrato Margarete Susmann, un'amica di Benjamin, la domanda che - con insuperata radicalità - Kafka si pone nel *Processo*, il cui protagonista muore «come un cane», è quella di un Giobbe senza speranza. E' la stessa, inoltre, che riceve un'enigmatica risposta in un racconto del medesimo autore, *Davanti alla legge*: e cioè che, sebbene la porta della legge, del bene e della salvezza sia sempre stata aperta solo per noi, noi (al pari del contadino che aspetta dinanzi ad essa tutta la vita, sino a diventare vecchio) veniamo a saperlo troppo tardi, quando ormai si è chiusa.

Ma - se il processo globale di cui siamo parte è davvero intrinsecamente aperto e non garantito - Bloch sa che la sua direzione non può mai venir decisa in anticipo. Lo è solo di volta in volta, sulla base dell'intervento umano capace o meno di inserirsi nel movimento in avanti dell'evoluzione dell'intera natura (l'*homo sapiens* non è infatti scaturito da antenati fisicamente e psichicamente più primitivi?). I piatti della bilancia che contengono in forma allegorica, da un lato, l'essere o la vita

migliore e, dall'altro, il nulla e la morte irredimibile, pendono da una parte o dall'altra secondo il peso delle azioni, passioni e idee di cui saremo stati capaci o incapaci di caricarli. La speranza è, in questo caso, unicamente il cemento che connette l'essere, in quanto riconoscimento teorico di una realtà dinamica, al dover-essere, in quanto impegno etico di adempimento delle promesse.

Bloch non ha mai nutrito soverchie illusioni - e tutto il suo lavoro lo conferma - sulla effettiva realizzabilità di una condizione individuale felice o di una società perfetta. Contro qualsiasi aspettativa di conciliazione prematura e definitiva, non si stanca infatti di ripetere che ogni realizzazione (per cui occorre mobilitare la «prassi», cfr. *EM*, 269) risulta sempre incompleta, in quanto non può che alludere sempre a un al di là di se stessa: «Il realizzato è allo stesso tempo turgido e leggermente ombreggiato *perché nel realizzante stesso c'è qualcosa che non si è ancora realizzato*» (p. 227).

La nostra esperienza resta quindi, per definizione, sempre insatura ed è per questo che ci sembra che i nostri desideri non si realizzano mai completamente, anche e soprattutto quando la mèta a cui aspiravamo viene di fatto raggiunta: «proprio nella malinconia dell'adempimento si annuncia ciò che vi è di più profondamente non-ancora-adempiuto nel soggetto, allo stesso modo in cui ciò che è insufficiente nell'aspetto fissato dell'ideale critica in essa se stesso. *Si tratta allora di mettere sempre più in libertà anche l'elemento del realizzare, contemporaneamente all'elemento della società futura*» (pp. 352-353). Non tutto si risolve. Neppure la promessa società senza classi sarà indolore: «Anche dopo l'abolizione della miseria gli uomini restano disuguali o preda di falsi condizionamenti, ci saranno ancora caso, preoccupazioni, destino a sufficienza e nessun rimedio contro la morte» (S, 24).

9. Dinanzi a simili prospettive non bisogna, però, farsi sopraffare dalla malinconia dell'imperfetta realizzazione e lasciarsi incantare dalle promesse di un perpetuo stato nascente, di una permanente fluidità della vita, che ribollirebbe sempre al calor bianco, senza mai solidificarsi in forme precise (con la conseguente svalutazione di ciò che si è consolidato o realizzato rispetto a inizi retrospettivamente considerati sempre più eroici, gloriosi o freschi di quanto è invece giunto a maturità).²⁰

Tutte le istituzioni umane hanno bisogno, a un certo punto, di

conseguire maggiore stabilità, di assicurarsi una durata, ma questo non significa che l'equilibrio raggiunto equivalga alla sclerotizzazione e che non sia ulteriormente migliorabile. Non è necessario, ad esempio, che il matrimonio - come dice il proverbio - diventi la tomba dell'amore: «*anche il matrimonio ha la sua utopia specifica e un'aureola che non coincide col mattino dell'amore e perciò non perisce affatto con esso*» (p. 382). Esso «pone proprio intorno a due persone quello *spazio di sviluppo* che è la casa» (p. 382). Bisogna certo imparare a concepire ogni processo come un divenire, senza però credere che la fase di volta in volta attuale sia già in anticipo svalutata dalla maggior perfezione della precedente (o anche della successiva). Non bisogna perdere -in questo caso, dice Bloch con echi kierkegaardiani - l'«immagine seconda» dell'amore, «quale amore adempiuto e tuttavia non adempiuto» (p. 388). Esso si sviluppa rimanendo contraddittoriamente identico a se stesso e all'altezza di se stesso solo in quanto si modifica. Crescendo e destabilizzando così il suo precedente assetto, la sua misura è, in termini popolari: «più di ieri, meno di domani». Per spiegare questa concezione, Bloch ricorre all'antica leggenda delle due Elene, quella troiana che si sarebbe recata a Ilio solo in effigie, come un simulacro ingannevole, e quella egiziaca che invece non vi sarebbe mai stata: «l'Elena troiana o l'Elena di sogno ha sull'egiziaca il vantaggio di aver abitato per dieci anni in un sogno, anzi di aver adempiuto il sogno quale figura onirica... Infatti l'oggetto dell'adempimento reale non è stato presente nelle avventure, a differenza dell'oggetto del sogno; il realizzato rappresenta una conoscenza molto tardiva. Solo l'Elena troiana, non quella egiziaca, è andata al seguito delle bandiere, ha recepito in sé l'anelito dei dieci anni di utopia, l'amarezza e l'odio-amore del cornificato, le tante notti lontane dalla patria, la vita selvaggia dell'accampamento e il pregustare la vittoria» (p. 218). Per questo, «ogni sogno resta sogno perché troppo poco ancora gli è riuscito, si è compiuto. Perciò esso non può dimenticare ciò che resta, in tutte le cose mantiene la porta aperta» (p. 390).

E la porta aperta dobbiamo mantenerla anche noi, lettori di questi tre volumi, che costituiscono indubbiamente il capolavoro di Ernst Bloch. La loro mole ha sinora ritardato la traduzione italiana, ma tale sfasatura temporale offre oggi i paradossali vantaggi della maturazione tardiva o persino dell'inattualità permanente che tutti i grandi testi filosofici posseggono. I libri cambiano con i tempi e

con essi i loro fruitori. Vi sono periodi in cui ci si sbarazza dei modi di pensare e di sentire del passato recente in maniera altrettanto frettolosa quanto frettolosamente essi erano stati accolti. Ma una medesima nemesi colpisce entrambi gli atteggiamenti: quel che non era stato capito prima e che ha portato allo sbrigativo ripudio del 'vecchio' rimane imprigionato e incompreso anche nel 'nuovo'. Proviamo, dunque, a liberarlo e a riscoprire in quest'opera le eventuali e non spente ragioni della speranza.

REMO BODEI

¹ Cfr. Fest 1991, 7-9 e - più in generale, all'interno di questa letteratura che sta tra il pamphlet e il saggio - Winter 1993.

² Cfr., soprattutto, H. Jonas, *Prinzip Verantwortung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1979, trad. it. *Il principio responsabilità*, Torino, Einaudi, 1989.

³ E. Bloch, *Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht* (conversazione del 1964 di Bloch con Adorno), ora in *TLU*, p. 75.

⁴ Cfr. S. Quinzio, *Silenzio di Dio*, Milano, Mondadori, 1982, p. 137.

⁵ A. Lowe, *S ist noch nicht P*, in AA. VV., *Ernst Bloch zu ehren*, a cura di S. Unseld, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965, p. 142.

⁶ Cfr. R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1994⁴, pp. 72 sgg.

⁷ Questa monumentale opera di Bloch ha avuto una lunga gestazione. Abbozzata negli anni Trenta, composta durante l'esilio americano (dal 1938 al 1949), già annunciata con diversi titoli (ad esempio *Dreams of a Better Life* o *Die Hoffnung, ihre Funktion und ihre Inhalte*, cfr. K. Bloch 1982, 131, 147) e rielaborata alla fine almeno tre volte, esce presso l'Aufbau Verlag di Berlino (allora Est), rispettivamente nel 1954, nel 1955 e nel 1959. Del testo esistono due manoscritti: uno, anteriore al 1947, conservato nel Bloch-Archiv di Ludwigshafen (in cui manca l'attuale capitolo 19); l'altro, successivo al 1949, depositato presso il Bloch-Archiv dell'università di Tübinga. Cfr. Cunico 1988, 183 n.

8 Anche la dialettica hegeliana, nella sua «tendenza esplosiva», proviene «dalla speranza, non dal puro spirito» (SO, 141).

⁹ Cfr. F. Rosenzweig, *Stern der Erlösung* [1921], The Hague, M. Nijhoff, 1981, trad. it. *Stella della redenzione*, Casale Monferrato, 1985, p. 3.

10 10 Su questo punto, -cfr. G. Steiner, *Träume nach Vorwärts*, in Schmitdt 1978, 195-214. Sui «sogni in avanti» sociali che possono essere contenuti persino in ideali retrogradi, reazionari e perversi, come accade nel nazionalsocialismo, cfr. Bodei 1983², 37 sgg. Alla questione su come è stato possibile trovare del buono anche nei deliri dei nazionalsocialisti, sono state date - rispettivamente da Canetti e da Bloch - due risposte in parte convergenti. Per il primo Hitler si accorse di poter trasformare il proprio delirio in realtà perché aveva scoperto «il punto debole della realtà», dove essa diventa così fluida che gli altri si arrestano (cfr. E. Canetti, *Macht und Überleben*, München, Hanser Verlag, 1972, trad. it. *Potere e sopravvivenza. Saggi*, Milano, Adelphi, 1974, p. 120); mentre per il secondo vale la regola più generale che i fiori del male delle ideologie e delle superstizioni trovano un terreno fertile in tutte le età di crisi. In tempi simili, come quelli della Repubblica di Weimar, tormentata dall'inflazione, dalla disoccupazione e dalla violenza, si è maggiormente disposti a credere a qualsiasi cosa. Infatti, l'uomo non vive di solo pane, «soprattutto quando non ne ha» (E. Bloch, *Sokrates und die Propaganda*, in E. Bloch, *HK*, 196).

¹¹ Sono luoghi che affascinavano un altro grande pensatore e critico, amico di Bloch, Walter Benjamin, allorché parlava, ad esempio, dello spazio utopico organizzato dai bambini: «Circondati da un mondo di giganti, i bambini si creano giocando un loro piccolo mondo su misura, mentre l'uomo adulto, circondato senza scampo da una realtà minacciosa, sottrae al mondo l'orrore tramite la sua immagine rimpicciolita», cfr. W. Benjamin, *Antichi giocattoli*, ora nella raccolta italiana *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1993, p. 53.

¹² Da questo punto di vista ha ragione Siegfried Kracauer, quando, in una lettera del 1965, definisce l'«incommensurabile» filosofia di Bloch come una «visione» inscindibile dal suo autore: «Essa appartiene anche alla schiera delle utopie storiche, è anche un manifesto rivoluzionario» (S. Kracauer in E. Bloch, *B*, II, 403).

¹³ Cfr. *KNK*, 196, 399 e si veda l'introduzione di Korol a questa stessa opera. La prima moglie di Bloch, Else von Stritsky, era un suddito dell'impero russo e il giovane filosofo che scriveva in Svizzera per un giornale pacifista, forse segretamente finanziato dalla Francia, si preoccupava del fatto che Lenin tentasse una pace separata con gli imperi centrali. Per lui, comunque, l'auspicata sconfitta della propria nazione sarebbe stata quella degli junker e del militarismo prussiano e non quella della Germania.

¹⁴ Irricevibili sono, ad esempio, nel *Principio speranza*, affermazioni come quella secondo cui *ubi Lenin, ibi Jerusalem*; che in Unione Sovietica «comincia a iniziare» il terzo regno preconizzato da Gioacchino da Fiore (cfr. p. 588) o che, invece di pensare alle bombe atomiche, essa «ha costruito la prima centrale nucleare» (p. 760). Sugli scontri, alla fine degli anni Cinquanta, con le autorità tedesco-orientali, cfr. Bodei 1972, Zudeik 1987, 224 sgg., Caysa e altri 1992.

¹⁵ Contro ogni opposizione tra la natura chiara e distinta del presente e l'indeterminatezza del futuro, Bloch afferma con forza che, rispetto all'oscurità dell'attimo, quella del futuro non è altro che «la nostra *oscurità ingrandita*» (p. 350). Sul tema dell'oscurità dell'attimo vissuto, si veda, più in generale Caizka 1986.

¹⁶ W. Benjamin, *L'immagine di Proust*, in *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, cit., p. 365.

¹⁷ Sul nesso tempo, eternità e attimo, cfr. Bodei 1983², 55-130. Si potrebbe dire che all'elemento «indimenticabile» dell'*anamnesis* platonica Bloch preferisca l'«*insperato*» o l'inatteso cristiano, nel senso in cui i due termini sono stati recentemente trattati da J.-L. Chrétien, *L'inouvable et l'inspéré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

18 Al pari delle grandi opere d'arte, le filosofie che testimoniano il «*desiderio di un sapere penetrante*», non sono solo, hegelianamente il proprio tempo appreso nel pensiero, ma anche l'elaborazione di «*grandi temi*» di lunga e indefinita durata. Questi, «poiché non sono mai esauribili e neppure mai interamente formulabili in un'unica epoca, stanno ben oltre il tempo e la società rispettivi» (p. 1025).

19 Si potrebbe malignamente aggiungere: il bene che non fanno (e che non ricevono) lo godono allora anticipatamente nella speranza?

²⁰ Su questo tema, cfr. G.D. Neri, *Aporie della realizzazione. Filosofia e ideologia nel socialismo reale*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 68-88. C'è in Bloch - guardando la questione dal punto di vista dei dibattiti marxisti del suo tempo e della polemica tra Merleau-Ponty e Sartre sull'«ultra-bolscevismo» - un tentativo di mediare idealmente le posizioni di Stalin con quelle di Trotskij?

IL PRINCIPIO SPERANZA

A mio figlio Jan Robert Bloch

PREMESSA

Chi siamo? Da dove veniamo? Dove andiamo? Che cosa ci aspettiamo? E che cosa ci aspetta?

Molti si sentono soltanto confusi. Il terreno vacilla, e non sanno perché e per che cosa. Una condizione d'angoscia, la loro, che diviene paura se assume più precisi contorni.

Una volta si facevano viaggi verso mètte lontane per imparare la paura. Nell'epoca appena trascorsa ci si riusciva con maggior facilità e senza andare tanto lontano, era un'arte che veniva praticata con una maestria spaventosa. Ma ora, messi da parte gli artefici di paura, è tempo di un sentimento più degno.

L'importante è imparare a sperare. Il lavoro della speranza non è rinunciatario perché di per sé desidera aver successo invece che fallire. Lo sperare, superiore all'aver paura, non è né passivo come questo sentimento né, anzi meno che mai, bloccato nel nulla. L'affetto dello sperare si espande, allarga gli uomini invece di restringerli, non si sazia mai di sapere che cosa internamente li fa tendere a uno scopo e che cosa all'esterno può essere loro alleato. Il lavoro di quest'affetto vuole uomini che si gettino attivamente nel nuovo che si va formando e cui essi stessi appartengono. Non tollera una vita da cani, che si senta solo passivamente gettata in un'esistenza non capita nei suoi intenti o addirittura riconosciuta per miserabile. Il lavoro contro la paura della vita e le mene del terrore è lavoro contro coloro che impauriscono e terrorizzano, in gran parte additabilissimi, e cerca nel mondo stesso quel che può aiutare il mondo; e lo si può trovare. Quali grandi sogni si sono sempre fatti in proposito! Sogni di una vita migliore, che sarebbe possibile. La vita di tutti gli uomini è attraversata da sogni a occhi aperti, una parte dei quali è solo fuga insipida, anche snervante, anche bottino per imbroglioni; ma un'altra parte stimola, non permette che ci si accontenti del cattivo presente, appunto non permette che si faccia i rinunciatari. Quest'altra parte ha nel suo nocciolo la speranza, ed è insegnabile. Può essere ricavata

dagli sregolati sogni a occhi aperti e anche dal loro astuto abuso; può essere attivata senza cortine fumogene. Non c'è mai stato uomo che abbia vissuto senza questi sogni ma l'importante è conoscerli sempre meglio e così mantenerli verso la direzione giusta, senza che ci ingannino ma in modo che anzi ci aiutino. Magari questi sogni divenissero ancora più densi: ciò significherebbe che essi si arricchiscono di uno sguardo sobrio; certo perché inizi l'alba, non perché si sclerotizzino. Non dunque nel senso dell'intelletto puramente contemplante, che prende le cose così come sono e stanno, ma dell'intelletto partecipe, che le prende come vanno, e dunque come possono andar meglio. Magari, allora, i sogni ad occhi aperti diventassero davvero più completi, cioè più chiari, meno arbitrari, più noti, più capiti e più in relazione con l'andamento delle cose. Così che il grano che vuol maturare possa venire aiutato e raccolto.

Pensare significa oltrepassare. Ma in modo che quanto è semplicemente presente non venga accantonato, e che non si scantoni. Non nelle sue ambascie e nemmeno nel movimento per uscirne. Non nelle cause dell'ambascia, e nemmeno nelle avvisaglie di svolta che vi maturano. Perciò un reale oltrepassamento non va mai a finire nel vuoto pneumatico di un davanti-a-noi, dedito solo a esaltazioni e descrizioni astratte. Ma comprende il nuovo come mediato nel presente in movimento, sebbene per essere posto in libertà il nuovo sia estremamente esigente sul fatto che lo si voglia. Un oltrepassamento reale conosce e attiva la tendenza, che è dialettica nel suo decorso, insita nella storia. Nelle sue aspirazioni ogni uomo vive in primo luogo nel futuro, il passato viene solo in seguito e un vero presente non c'è ancora proprio quasi per niente. Il futuro contiene quel che si teme o quel che si spera; dunque secondo le intenzioni umane, qualora non le si frustra, contiene solo quel che si spera. La funzione e il contenuto della speranza vengono esperiti incessantemente e quando la società era in espansione venivano incessantemente attivati e diffusi. Unicamente quando una società invecchiata è in decadenza, come oggi quella occidentale, una certa intenzione parziale e transitoria va solo verso il basso. Allora in quelli che non riescono a tirarsi fuori dalla decadenza la paura si antepone alla speranza e anzi la combatte. Allora la paura si presenta come maschera soggettivistica, il nichilismo come maschera obiettivistica del fenomeno di crisi: un fenomeno sopportato ma non capito, deplorato ma non cambiato.

La svolta è comunque impossibile su terreno borghese, per non dire poi nell'abisso, che vi si è formato e che è abitato, anche ammesso che la si volesse, il che proprio non è. Anzi l'interesse borghese vorrebbe conglobare nel proprio fiasco ogni interesse diverso, contrapposto; e così, per indebolire la nuova vita, fa sembrare fondamentale, ontologica, la propria agonia. L'assenza di prospettive dell'esistenza borghese viene dilatata ad assenza di prospettive della situazione umana in generale, dell'essere puro e semplice. Alla lunga, certo, invano: la vuotaggine borghese è effimera quanto la classe che sola ancora vi si esprime, e inconsistente quanto la parvenza di essere della sua cattiva immediatezza, una parvenza alla quale è votata (legata a doppio filo). E poi, in senso temporale quanto materiale, la mancanza di speranza è la cosa più insopportabile, assolutamente intollerabile per i bisogni umani. E' per questo che perfino l'inganno, per funzionare, deve lavorare suscitando speranza con lusinghe e corruzione. E" proprio per questo che da tutti i pulpiti si continua a predicare la speranza, ma accuratamente rinchiusa nella pura interiorità o legata consolatoriamente all'aldilà. E' per questo che financo le ultime miserie della filosofia occidentale non sono più in grado di ammannire la loro filosofia della miseria senza prestare su pegno un oltrepassamento, un superamento. Cioè non ne sono più in grado se non sostenendo che l'uomo è sì essenzialmente determinato a partire dal futuro, significando però, con un atteggiamento tra cinico e interessato, ipostatizzato dalla propria condizione di classe - che il futuro sarebbe l'insegna del «nightclub del No Future» e la destinazione dell'uomo il nulla. Ma lasciamo che i morti seppelliscano i loro morti; anche nel ritardo in cui la notte troppo prolungata lo frena, il giorno incipiente porge l'orecchio ad altro che all'afoso imputridire del suono funereo e al suo vuoto nichilismo. Finché l'uomo è nell'ambascia la sua esistenza pubblica e privata è percorsa da sogni a occhi aperti; sogni di una vita migliore di quella che finora gli è toccata. Nel non autentico, e quanto più poi nell'autentico, ogni intenzione umana è riportata a questo fondamento. E anche lì dove esso può ingannare, come tanto spesso è accaduto finora, perché ora è pieno di banchi di sabbia, ora è pieno di chimere, può essere contemporaneamente denunciato, ed eventualmente chiarito, solo con la ricerca della tendenza obiettiva e dell'intenzione soggettiva. Corruptio optimi pessima: la speranza che imbroglia è uno dei

maggiori malfattori e anche debilitatori del genere umano, quella concretamente autentica il suo più serio benefattore. Dunque soggettivamente la speranza consapevole e concreta è la forza decisiva contro la paura e oggettivamente conduce nel modo più efficace all'eliminazione delle cause della paura. Lo fa insieme con una insoddisfazione esperta, la quale è parte della speranza perché nascono entrambe dal no alla mancanza.

Pensare significa oltrepassare. Certo, finora l'oltrepassare non è stato troppo acuto nel cercarsi il proprio pensiero. O, se questo è stato trovato, c'erano occhi troppo malmessi, che non lo vedevano. Magri surrogati, vicarietà grossolane e scopiazze, otri gonfi di uno spirito del tempo reazionario, ma anche schematizzante, rimossero quel che si era scoperto. La svolta, Marx la indica nella consapevolezza dell'oltrepassamento concreto. Ma intorno a essa si abbarbicano abitudini mentali pertinacemente entrate nel sangue, che pensano un mondo senza fronte. Qui è mal conciato non soltanto l'uomo ma anche la capacità di penetrarne la speranza. L'intendere non è inteso nel suo suono, sempre anticipante; la tendenza obiettiva non è intesa nella sua potenza, sempre anticipatoria. Il desiderium, l'unica schietta qualità di tutti gli uomini, è insondato. Il non-ancora-conscio, il non-ancora-divenuto, anche se riempie il senso di tutti gli uomini e l'orizzonte di tutto l'essere, non è stato penetrato nemmeno come parola, lasciamo stare poi come concetto. Questo lussureggiante campo di problemi se n'è stato finora quasi muto nella filosofia. Non si è riflettuto su quel che Lenin chiamava il sognare che spinge in avanti; ci si è accontentati di sfiorarlo sporadicamente, senza che abbia mai trovato il concetto a lui adeguato. L'attesa e ciò che è atteso, questo nel soggetto, quella nell'oggetto, insomma tutto quanto si annuncia, non ha suscitato fino a Marx una teoria del mondo nella quale trovare un posto, e centrale per di più. L'immenso giacimento utopico nel mondo è esplicitamente quasi privo di rischiaramento. Di tutte le stranezze dell'insipienza questa è una di quelle che più saltano agli occhi. Pare che M. Terenzio Varrone, nel suo tentativo, che fu anche il primo, di scrivere una grammatica latina, abbia dimenticato il futuro; e fino a oggi esso non è stato notato adeguatamente in filosofia. Risultato: un pensiero prevalentemente statico non si è occupato di questa peculiarità, anzi nemmeno l'ha capita e non fa che mettere sempre di nuovo il sigillo a ciò che ai suoi occhi è divenuto

compiutamente. E siccome è un pensiero contemplante, per definizione è unicamente pensiero del contemplabile, cioè del passato, mentre su quel che non è divenuto costruisce archi di contenuti formali conclusi, ricavati da ciò che è divenuto. Conseguentemente questo mondo, anche lì dove viene abbracciato storicamente, è il mondo della ripetizione, del gran sempre-ancora; è un palazzo di fatalità, come disse Leibniz, senza però abbatte-erlo. L'accadere diventa storia; la conoscenza, reminiscenza; la festività, celebrazione di un già stato. Così l'hanno pensata tutti i filosofi finora, con la loro forma, idea o sostanza posta come esistente già nella sua compiutezza, anche nei postulati di Kant, anche nella dialettica hegeliana. Il bisogno sia fisico sia metafisico si è così rovinato l'appetito, anzi gli è stata preclusa la via per saziarsi, e la sazietà ancora gli manca e certo non è soltanto libresca. Perciò la speranza, insieme col suo correlato positivo, la determinatezza esistenziale non ancora conclusa, al di là di ogni res finita, non figura nella storia delle scienze, né come essenza psichica né come essenza cosmica, e meno che mai come funzionaria del mai stato, della novità possibile. Dunque: in *questo libro* è stato fatto con particolare estensione il tentativo di portare la filosofia alla speranza, considerata un luogo del mondo, abitato quanto il paese più civilizzato e inesplorato quanto l'Antartide, in un nesso critico ulteriormente elaborato col contenuto dei libri dell'autore finora apparsi, *Tracce (Spuren)*, soprattutto *Spirito dell'utopia (Geist der Utopie)*, *Thomas Munzer. Eredità di questo tempo (Erbschaft dieser Zeit)*, *Soggetto-Oggetto (Subjekt-Objekt)*. Desiderio, attesa, speranza, richiedono dunque la loro ermeneutica, l'albeggiare del davanti-a-noi esige il suo concetto specifico, il novum esige il suo concetto di fronte. E tutto questo al fine di impostare criticamente e finalmente, attraverso la mediazione del regno della possibilità, la via strategica verso ciò che è necessariamente pensato e in modo che essa vi resti orientata senza interruzioni. La *docta spes*, la *speranza compresa*, rischiarà così il concetto di un principio nel mondo che non lo abbandona più, già perché questo principio è stato sempre dentro al processo del mondo, mentre la filosofia lo ha per tanto tempo escluso. Poiché non esiste assolutamente alcuna consapevole produzione della storia sulla cui via, conscia della tendenza, la mèta non sia al tempo stesso tutto, il concetto per principio utopico, nel significato buono della parola, ovvero il concetto della speranza e dei suoi contenuti degni dell'uomo, è qui

assolutamente centrale. Anzi ciò che così si indica è interno all'orizzonte sorto e ampliandosi della coscienza di ogni cosa nel suo diventar adeguata. Attesa, speranza, intenzione verso una possibilità ancora non divenuta sono non soltanto una caratteristica fondamentale della coscienza umana ma, giustificate e comprese in maniera concreta, una determinazione fondamentale interna alla realtà obiettiva nel suo complesso. Dai tempi di Marx non sono proprio più possibili una ricerca della verità e una decisione realistica che possano aggirare i contenuti di speranza del mondo, sia soggettivi sia oggettivi, tranne che sotto pena dell'ovvietà o del vicolo cieco. *La filosofia avrà coscienza del domani, prenderà partito per il futuro, saprà della speranza, o non saprà più nulla.* E nuova filosofia, secondo la via aperta da Marx, significa filosofia del nuovo, di questa essenza che ci attende tutti e che ci annienterà o ci realizzerà. La sua coscienza è la dimensione aperta del pericolo e della vittoria, che va conseguita alle sue condizioni. Il suo spazio è la possibilità obiettivo-reale all'interno del processo, sulla scia dell'oggetto stesso, in cui ciò verso cui gli uomini tendono in maniera radicale non è stato ancora conseguito da nessuna parte ma nemmeno definitivamente seppellito. La sua esigenza, da perseguire con tutte le forze, resta quel che veramente spera nel soggetto, quel che è veramente sperabile nell'oggetto: c'è ora da studiare la funzione e il contenuto di questa cosa, per noi centrale.

Il nuovo buono non è mai così totalmente nuovo. Il suo effetto si estende molto al di là dei sogni a occhi aperti da cui è attraversata la vita e riempita l'arte figurativa. Ciò che è oggetto di una volontà utopica guida tutti quanti i movimenti di libertà e anche tutti i cristiani, con una coscienza addormentata oppure scossa, lo conoscono a loro modo dall'Esodo e dalle parti messianiche della Bibbia. Inoltre l'intreccio di avere e non avere, da cui sono costituite la brama e la speranza, e anche l'impulso ad arrivare a destinazione, ha comunque covato all'interno della grande filosofia. Non soltanto nell'eros platonico, ma anche nel concetto aristotelico di materia, quale possibilità di essenza di così ampia portata, e nel concetto leibniziano di tendenza. La speranza agisce in maniera immediata anche nei postulati kantiani della coscienza morale, e mediata dal mondo nella dialettica storica di Hegel. Tuttavia nonostante queste pattuglie di esplorazione o addirittura spedizioni in terram utopicam c'è in tutti questi

tentativi un che di fratto, e precisamente di fratto attraverso la contemplazione. La frattura più forte la si direbbe verificarsi in Hegel, che si era spinto più lontano: il già stato sopraffà ciò che sorge, la raccolta di tutto ciò che è già divenuto costituisce un ostacolo totale per le categorie di futuro, fronte, Novum. Dunque il principio utopico non è riuscito a sfondare né nel mondo arcaico-mitico, nonostante l'esodo da esso, né nel mondo urbano-razionalistico, nonostante la dialettica esplosiva. La ragione è sempre la stessa e cioè che sia il tipo di spirito arcaico-mitico, sia quello urbano-razionalistico sono di carattere contemplativo-idealistico, di conseguenza presuppongono un mondo divenuto soltanto in quanto passivo e contemplativo, in quanto mondo concluso, includendo in ciò il supramondo che vi viene proiettato e in cui si rispecchia il divenuto. Qui gli dèi della perfezione, là le idee o gli ideali nel loro essere illusorio sono *res finitae* esattamente come i cosiddetti fatti dell'aldiqua nel loro essere empirico. Dunque, il futuro di tipo autentico, processualmente aperto, è chiuso ed estraneo a ogni mera contemplazione. Solo un pensiero rivolto al cambiamento del mondo, e che dia forma alla volontà di cambiamento, si riferisce al futuro (allo spazio di nascita non chiuso che ci sta davanti) senza considerarlo un imbarazzo, e al passato senza considerarlo una malia. Di conseguenza è decisivo il fatto che soltanto un sapere concepito come teoria-prassi consapevole si rapporta al divenire e a ciò che in esso è decidibile, mentre invece un sapere contemplativo può riferirsi per *definitionem* soltanto a ciò che è già divenuto. L'espressione immediata di questa tendenza al già stato, di questo rapporto col già divenuto, nel mito è lo sprofondarsi, è l'impulso all'imprevedibile, anche il costante predominio di ciò che è propriamente pagano, e cioè del mitico-astrale, quale solido coronamento di tutto l'accadere. L'espressione metodica del medesimo rapporto col passato e della estraneità al futuro è nel razionalismo la anamnesi platonica ovvero la dottrina secondo cui tutto il sapere è mera reminiscenza. Reminiscenza delle idee contemplate prima della nascita, reminiscenza del passato per eccellenza che tutto avvolge, ovvero dell'eterno senza storia. Dunque l'essenza coincide semplicemente con il già-stato e la civetta di Minerva comincia il suo volo sempre e soltanto dopo il crepuscolo, quando una configurazione della vita è invecchiata. Perciò anche la dialettica di Hegel, da ultimo nel suo «circolo di

circoli», è bloccata dal fantasma della anamnesi e confinata all'antiquariato. Solo Marx sostituì questo fantasma con il pathos del cambiamento quale inizio di una teoria che non si rassegna alla contemplazione e all'interpretazione. Le rigide scissioni tra futuro e passato crollano così da sole, il futuro non divenuto diviene visibile nel passato, mentre un passato vendicato ed ereditato, mediato e adempiuto diviene visibile nel futuro. Un passato concepito isolatamente e così fissato è una mera categoria mercificata, cioè un factum reificato senza coscienza del suo fieri e della sua continua processualità. Ma un vero agire nello stesso presente avviene unicamente nella totalità di questo processo che non è concluso né all'indietro né in avanti; la dialettica materialistica diventa lo strumento per dominare questo processo, per conquistare un novum mediato e dominato. E' per questo che la ratio dell'epoca borghese, che era ancora progressiva, è l'eredità ad essa più prossima (sottraendone l'ideologia legata al suo punto di vista e il crescente svuotamento di contenuti). Ma questa ratio non è l'unica eredità, anzi. Anche le società precedenti e perfino molti loro miti (di nuovo sottraendone ciò che è mera ideologia e a maggior ragione le conservate superstizioni prescientifiche) sono in grado di dare in eredità, a una filosofia che abbia superato il limite borghese posto alla conoscenza, del materiale progressivo, pur se, ovviamente, molto bisognoso di essere chiarito, criticamente acquisito e rifunzionalizzato. Si pensi per esempio alla funzione del fine (verso-dove, a-che-scopo) nelle immagini del mondo precapitalistiche o anche al significato della qualità nel loro concetto non meccanico di natura. Si pensi al mito di Prometeo, che Marx definisce il santo più illustre nel calendario filosofico. Si pensi al mito dell'età dell'oro e alla sua dislocazione nel futuro nella coscienza messianica di tante classi e tanti popoli oppressi. La filosofia marxista, in quanto filosofia che finalmente si rapporta in maniera adeguata al divenire e a ciò che sorge, ha conoscenza anche di tutto il passato, nella sua ampiezza creatrice, proprio perché non conosce passato, tranne quello ancora vivo e non ancora liquidato. La filosofia marxista è la filosofia del futuro, dunque anche del futuro che è contenuto nel passato; pertanto essa, in questa concentrata consapevolezza del fronte, è vivente teoria-prassi della tendenza capita, familiarizzata con l'accadere e votata al novum. E decisivo resta quanto segue: la luce nel cui raggio il totum processuale e non concluso viene riprodotto e

spinto in avanti, si chiama *docta spes*, *speranza concepita in modo materialistico-dialettico*. Il tema fondamentale della filosofia, la quale resta ed è nel suo divenire, è la patria non ancora divenuta, non ancora riuscita, quale si enuclea e si forma nella lotta dialettico-materialistica del nuovo col vecchio.

A tale lotta si dà qui un segno ulteriore. Un segno che indica in avanti, che spinge al superamento, a non restare a rimorchio. Il suo significato si chiama non-ancora ed è importante capire tale significato. A ciò è consono quel che Lenin ha espresso in un passo sempre più lodato ma non altrettanto diligentemente preso in considerazione:

«“Che cosa bisogna sognare?”. Scrivendo queste parole sono stato preso dalla paura. Mi è sembrato di trovarmi al “Congresso di unificazione” e di avere in faccia a me i redattori e i collaboratori del “Raboceie Dielo”. Ed ecco il compagno Martynov alzarsi ed esclamare minacciosamente: “Scusate! Una redazione autonoma ha il diritto di ‘sognare’ senza l’autorizzazione preventiva dei comitati del partito?”. Poi si alza il compagno Kricevskij, il quale (approfondendo filosoficamente il compagno Martynov che ha da molto tempo approfondito il compagno Plechanov) continua ancora più minaccioso: “Dirò di più. Vi domando: ha un marxista il diritto di sognare se non ha dimenticato che, secondo Marx, l’umanità si pone sempre degli obiettivi realizzabili e che la tattica è il processo di sviluppo degli obiettivi che si sviluppano insieme con il partito stesso?”.

«La sola idea di queste domande minacciose mi fa venire la pelle d’oca, e non penso che a trovare un nascondiglio. Cerchiamo di nasconderci dietro Pisarev.

«“C’è contrasto e contrasto”, scriveva Pisarev a proposito del contrasto fra il sogno e la realtà. “Il mio sogno può precorrere il corso naturale degli avvenimenti, ma anche deviare in una direzione verso la quale il corso naturale degli avvenimenti non può mai condurre. Nella prima ipotesi, non reca alcun danno; anzi, può incoraggiare e rafforzare l’energia del lavoratore... In quei sogni non c’è nulla che possa pervertire o paralizzare la forza creatrice: tutt’al contrario. Se l’uomo fosse completamente sprovvisto della facoltà di sognare in tal maniera, se non sapesse ogni tanto andare oltre il presente e contemplare con l’immaginazione il quadro compiuto e unitario dell’opera che è abbozzata dalle sue mani, quale impulso, mi domando,

l'indurrebbe a cominciare e a condurre a termine grandi e faticosi lavori nell'arte, nella scienza e nella vita pratica?... Il contrasto tra il sogno e la realtà non è affatto dannoso se chi sogna crede sul serio al suo sogno, se osserva attentamente la realtà, se confronta le sue osservazioni con le sue fantasticherie, se, in una parola, lavora coscienziosamente per attuare il suo sogno. Quando vi è un contatto tra il sogno e la vita, tutto va per il meglio”.

«Di sogni di questo genere ve ne sono disgraziatamente troppo pochi nel nostro movimento. E ne hanno colpa soprattutto i rappresentanti della critica legale e del “codismo” illegale, che fanno pompa della loro ponderatezza, del loro “senso del concreto”» (Lenin, *Was tun?*, in *Ausgewählte Werke*, 1946, I, p. 315).¹

Al sognare in avanti poniamo dunque un segno ulteriore. Il presente libro non tratta d'altro che dello sperare che supera il giorno che si è fatto. Il tema delle cinque parti di quest'opera (scritta dal 1938 al 1947, rivista nel 1953 e nel 1959) sono i sogni di una vita migliore. I loro tratti e contenuti immediati, ma soprattutto quelli mediabili, vengono individuati, studiati, esaminati in lungo e in largo. E, passando attraverso i piccoli sogni a occhi aperti, la nostra via conduce ai sogni forti, attraverso i sogni ondegianti e dei quali si può abusare conduce ai sogni rigorosi, attraverso i mutevoli castelli in aria, a quella cosa unica che ancora non c'è e di cui c'è bisogno. Cominciamo dunque con i sogni a occhi aperti di tipo medio, scelti liberamente e senza impegno dalla gioventù fino all'età matura. Essi riempiono la prima parte, *Resoconto*, che riguarda l'uomo della strada e i desideri sregolati. Segue subito, come fondazione e supporto di tutto ciò che segue, la seconda parte, fondamentale: l'indagine sulla coscienza anticipatrice. Questa parte, per ragioni obiettive e perché è *quella che fonda* l'assunto stesso, in molti suoi luoghi non è una lettura facile ma anzi di una difficoltà a poco a poco crescente. Tuttavia per il lettore che in tal modo diventa consapevole e che viene introdotto sempre più profondamente nell'argomento, tale difficoltà diminuisce a poco a poco. Inoltre l'interesse dell'oggetto alleggerisce la fatica del suo apprendimento così come la luce in alto fa parte della scalata e la scalata è parte di una vista panoramica fruttuosa. Qui deve venir analizzato quello stimolo fondamentale che è la fame e il suo passare a privazione negata, dunque al più importante affetto di attesa: la speranza. Una

questione fondamentale in questa parte è la *scoperta e la notazione inconfondibile del «non-ancora-conscio»*. Cioè: di una cosa relativamente ancora inconscia vista secondo il suo altro aspetto, che indica in avanti e non all'indietro. Secondo l'aspetto di un nuovo che sta spuntando, che finora non era mai stato consapevole, e non di qualcosa di dimenticato, di ricordabile quale già stato, di rimosso o arcaicamente affondato al di sotto della coscienza. Dalla scoperta leibniziana del subconscio passando per la psicologia romantica della notte e del passato primigenio fino alla psicanalisi di Freud, finora è stato additato e ricercato essenzialmente soltanto l'«albeggiare diretto all'indietro». Si credeva di aver scoperto che tutto ciò che è presente è carico di memoria, di passato, nella cantina del non-più-conscio. Non si è scoperto che nel passato, anzi anche in ciò che è ricordato, c'è uno slancio e una frattura, un covare e un anticipo del non-ancora-divenuto; e questa cosa, frattura da una parte, eruzione dall'altra, non avviene nella cantina della coscienza ma al suo fronte. Così qui si tratta dei processi psichici dell'albeggiare caratteristici soprattutto dei giovani, di epoche di svolta, delle avventure della produttività, insomma di tutti i fenomeni nei quali è insito il non-divenuto che vuole articolarsi. In tal modo l'elemento anticipatorio agisce nel campo della speranza; questa dunque *non* viene intesa *soltanto come affetto*, come contrapposizione alla paura (poiché anche la paura, come è noto, può essere anticipatrice), ma *più essenzialmente come atto orientativo di specie cognitiva* (e il contrario ne è non la paura ma il ricordo). La rappresentazione e i pensieri dell'intenzione del futuro così caratterizzata sono utopici, ciò però non in un senso ristretto, o addirittura solo negativo del termine (quadro affettivamente divagante, gioco di tipo astratto), ma appunto nel senso nuovamente difendibile del sogno che indica in avanti, insomma nel senso della anticipazione. Dunque la categoria dell'utopico, oltre il consueto senso, giustamente spregiativo, ne possiede un altro, che non è affatto necessariamente astratto o alieno dal mondo, ma anzi in maniera centrale rivolto al mondo: superare il decorso naturale degli eventi. Così inteso, il tema di questa seconda parte è: la funzione utopica e i suoi contenuti. Nell'esposizione si indaga sul rapporto di questa funzione con l'ideologia, con gli archetipi, con gli ideali, coi simboli, con le categorie di fronte e di nuovo, di nulla e di patria, col problema fondamentale del qui e ora. Qui, contro tutto il nichilismo insipido

e statico, occorre sottolineare che anche il nulla è una categoria utopica, anche se è una categoria estremamente antiutopica. Ben lungi dall'essere un fondamento o uno sfondo nullificanti (così che il giorno dell'essere si trovi tra due notti assolute), il nulla - esattamente come quell'utopicum positivo che è la patria o il tutto - è «presente» unicamente come possibilità obiettiva. Esso percorre il processo del mondo, ma non lo presiede; entrambe le cose, sia il nulla sia il tutto, in quanto caratteri utopici e determinazioni - sia minacciose sia invece soddisfacenti - del risultato nel mondo non sono affatto già decise. E ugualmente il qui e ora, questo continuo, vicino riiniziare, è una categoria utopica, anzi quella più centrale; e infatti, a differenza del nullificante aggirarsi del nulla e dell'illuminante incedere di un tutto, essa non è ancora entrata nello spazio e nel tempo. Piuttosto i contenuti di questa immediatissima prossimità fermentano ancora completamente nel buio dell'attimo vissuto in quanto nodo ed enigma effettivo del mondo. La coscienza utopica vuole spingere lo sguardo molto in là, ma in ultima analisi solo al fine di penetrare la vicinissima oscurità dell'attimo appena vissuto, in cui tutto ciò che è è tanto operante quanto nascosto a se stesso. In altre parole: si ha bisogno del cannocchiale più potente, quello della coscienza utopica levigata, per penetrare proprio la prossimità più vicina. In quanto immediatezza immediatissima, in cui si annida ancora il nucleo del sentirsi e dell'esserci, in cui contemporaneamente è situato tutto il nodo del mistero del mondo. Non si tratta di un mistero che per esempio sarebbe tale soltanto per un intelletto insufficiente mentre la cosa in sé e per sé sarebbe di contenuto perfettamente chiaro o in sé definito, bensì è proprio quel mistero effettivo che la questione del mondo ancora è a se stessa e la cui soluzione è ancora in corso e in fieri. Il non-ancora-conscio nell'uomo appartiene dunque totalmente al non-ancora-divenuto, al non-ancora-portato-fuori o non-ancora-manifestato nel mondo. Il non-ancora-conscio comunica e interagisce col non-ancora-divenuto, e più specialmente con ciò che sorge nella storia e nel mondo. Dunque l'indagine sulla coscienza anticipante deve servire fondamentalmente a far divenire psichicamente e materialmente comprensibili le immagini vere e proprie che ora seguiranno, anzi le riproduzioni di una vita migliore desiderata e anticipata. Dunque occorre che prendiamo atto di ciò che anticipa e che lo prendiamo sulla base di una ontologia del non-ancora. Questo per

quel che riguarda la seconda parte, e l'analisi funzionale della speranza che lì si comincia sul piano sia soggettivo sia obiettivo.

Tornando quindi ai singoli desideri, ci imbattiamo subito in quelli che rendono perplessi. Invece degli sregolati piccoli desideri di cui ci occupiamo nel « Resoconto » divengono ora visibili quelli imbrigliati e guidati dalla borghesia. Essendo guidati in tale modo, le loro immagini, sia quelle rosee sia quelle cruente, possono anche essere schiacciate e usate male a proposito. La terza parte, «Passaggio», mostra le *immagini di desiderio allo specchio*, in uno specchio che abbellisce e che spesso dà soltanto il modo in cui la classe dominante desidera che i desideri vengano desiderati dai deboli. Però il caso si chiarisce totalmente non appena lo specchio sia approntato dal popolo, nella maniera del tutto visibile e meravigliosa dei racconti. I desideri rispecchiati, tanto spesso normalizzati, riempiono questa parte del libro; a tutti loro è comune un impulso alla varietà intesa come il meglio, autentico o fittizio. Questo è il luogo del fascino del travestimento, della *esposizione* illuminata, ma anche del *mondo delle favole*, della lontananza abbellita nel *viaggio*, della *danza*, di quella fabbrica di sogni che è il *cinematografo*, di quell'esempio che è il *teatro*. Cose del genere danno a intendere una vita migliore, come nell'industria dei divertimenti, oppure effettivamente delineano una vita illustrata nei suoi tratti essenziali. Ma ora che il delineare trapassa in progetto libero e pensato, a maggior ragione ci troviamo tra le utopie vere e proprie, cioè tra le *utopie di piano o di lineamenti*. Esse occupano la quarta parte, «Costruzione», con un contenuto storicamente ricco e che non resta soltanto storico. Questo si distende nelle utopie mediche e sociali, tecniche, architettoniche e geografiche, nei panorami desiderati della pittura e della poesia. Vengono dunque avanti le immagini di desiderio della *salute*, quelle fondamentali della *società senza miseria*, i miracoli della *tecnica* e i castelli in aria dell'*architettura*, già esistenti in buon numero. Appaiono l'Eldorado-Eden nei *viaggi geografici di scoperta*, i paesaggi di un mondo dipinto in maniera a noi più adeguata nella *pittura* e nella *poesia*, le prospettive di un principio assoluto nella *saggezza*. Tutto ciò è pieno di superamenti, si costruisce implicitamente o esplicitamente sulla via e sull'immagine finale di un mondo più perfetto, su manifestazioni più formate e più essenziali di quel che empiricamente non siano già divenute. Anche qui ci sono molti tentativi di fuga arbitrari e astratti;

tuttavia le grandi opere d'arte mostrano essenzialmente un pre-apparire con riferimento reale del loro oggetto completamente elaborato. Mutevole è qui lo sguardo che si rivolge all'essenza prefigurata, sperimentata sul piano estetico-religioso, tuttavia ogni tentativo di questa specie sperimenta un superamento, qualcosa di perfetto quale la terra non reca ancora. Lo sguardo che le si rivolge ha concretezza diversa, corrispondente di volta in volta alla barriera di classe, tuttavia i fini utopici fondamentali del cosiddetto volere artistico esprimendosi di volta in volta nei cosiddetti stili, queste «eccedenze» sulla ideologia, non periscono sempre con la loro società. L'architettura egizia è il voler divenire come pietra, col cristallo della morte concepito quale perfezione; la costruzione gotica è il voler divenire come il tralcio di Cristo, con l'albero della vita concepita come perfezione. E così tutta quanta l'arte si mostra piena di manifestazioni che vengono spinte a simboli di perfezione, a un fine utopicamente essenziale. Comunque finora soltanto nel caso delle utopie sociali è stato ovvio che esse sono utopiche: in primo luogo perché si chiamano così e in secondo luogo perché si è parlato di casa costruita sulle nuvole per lo più in connessione con tali utopie e non soltanto con quelle più astratte fra loro. Per cui, come già si è notato, il concetto di utopia è stato da una parte immensamente ristretto, cioè limitato ai romanzi politici, e soprattutto, a causa della predominante astrattezza di tali romanzi, ha appunto ottenuto quella forma astratta che solo il progresso del socialismo da queste utopie alla scienza ha spazzato via e superato. Comunque, a parte tutte le perplessità, la *parola* utopia, coniata da Tommaso Moro, è apparsa in tale sede, anche se non vi è apparso il *concetto* di utopia, che filosoficamente è molto più ampio. Invece in altre immagini e in altri progetti, per esempio in quelli tecnici, sono state notate poche cose degne di riflessione sul piano utopico. Nonostante la *Nova Atlantis* di Francis Bacon, nella tecnica non è stato tratteggiato nessun paese di frontiera con un proprio statuto pionieristico e con propri contenuti di speranza collocati nella natura. Ancor meno lo si è visto nell'architettura, cioè in costruzioni che formano, riproducono e propongono uno spazio più bello. E parimenti e sorprendentemente l'aspetto utopico è rimasto non scoperto nelle situazioni e nei paesaggi della poesia e della pittura, nelle loro estremizzazioni e particolarmente nei loro realismi di possibilità, col loro ampio sguardo rivolto sia all'interno

sia all'esterno. E tuttavia in tutte queste sfere, previa trasformazione del contenuto, è all'opera una funzione utopica, in maniera entusiasta nelle creazioni minori, precisa e di un realismo sui generis nelle creazioni maggiori. Proprio la pienezza della fantasia umana, con il suo correlato nel mondo (non appena la fantasia diventa competente e concreta), non può venir indagata e inventariata per altra via che attraverso la funzione utopica; appunto come non può venire esaminata senza materialismo dialettico. Lo specifico pre-apparire mostrato dall'arte è come un laboratorio in cui processi, figure e personaggi vengono spinti fino alla loro fine tipica e caratteristica, cioè in un abisso oppure in una beatitudine finali; così il vedere in maniera essenziale caratteri e situazioni, inscritto in ogni opera d'arte e che per il suo aspetto più plastico si può chiamare shakespeariano e per il suo aspetto più concettualizzato si può chiamare dantesco, presuppone una possibilità al di là della realtà già presente. Dovunque, in questa sede, atti prospettici e immaginazioni, strade di sogno soggettive ma in certi casi anche oggettive si dipartono dal divenuto in direzione del raggiunto, della riuscita contornata in maniera simbolica. Perciò il concetto del non-ancora e della intenzione configurante non ha più il suo esempio unico e meno che mai esaustivo nelle utopie sociali per quanto le utopie sociali, a prescindere da ogni altra cosa, siano diventate importanti per la presa d'atto critica di una anticipazione circostanziata. Tuttavia limitare l'utopico o anche orientarlo semplicemente sul modo in cui lo considerava Tommaso Moro sarebbe come voler ridurre l'elettricità all'ambra da cui desume il suo nome greco e su cui per la prima volta è stata notata. Sì, l'utopico coincide tanto poco col romanzo sulla città ideale che c'è bisogno di tutta quella totalità che è la *filosofia* (una totalità a volte quasi dimenticata), per rendere giustizia al contenuto di ciò che si chiama utopia. Da qui l'ampiezza delle anticipazioni, delle immagini di desiderio, dei contenuti di speranza riuniti nella parte che si intitola «Costruzione». Da qui - sia prima che dopo le favole sullo stato - l'accennata registrazione e interpretazione di utopie mediche, tecniche, architettoniche, geografiche e anche degli autentici paesaggi di desiderio nella pittura, nell'opera lirica, nella poesia. Da qui infine il fatto che si rinventa il luogo per esporre il molteplice paesaggio di speranza e le specifiche prospettive da cui lo si guarda, nella memoria utopica della saggezza filosofica. E ciò

viene fatto nonostante il prevalere del pathos del già stato nelle filosofie finora avutesi - la direzione quasi sempre seguita, dall'apparenza all'essenza, mostra chiaramente e nonostante tutto un polo utopico. La serie di tutte queste configurazioni, che sul piano sociale, estetico e filosofico concernono la cultura del «vero essere», mette conseguentemente capo, scendendo sul terreno sempre decisivo, alle questioni di una vita dal lavoro che soddisfi, libero da sfruttamento, ma anche di una vita al di là del lavoro, cioè al *problema ideale dell'ozio*.

La volontà ultima è quella di essere veramente presenti. Così che l'attimo vissuto appartenga a noi e noi a esso e il «Fermati dunque» possa essergli detto. In definitiva l'uomo vuole entrare nel qui e ora come se stesso, vuole entrare nella sua vita piena senza rinvii e senza allontanamenti. La vera volontà utopica non è affatto un tendere infinito ma piuttosto vuole che la mera immediatezza e pertanto il non posseduto del sentirsi e dell'esserci sia finalmente mediato, illuminato e adempiuto in modo felice e adeguato. Questo è l'utopico contenuto-limite, pensato nel «Fèrmati dunque, sei così bello» del progetto faustiano. Le obiettive immagini di speranza contenute in «Costruzione» spingono pertanto irresistibilmente verso quelle degli uomini adempiuti e del loro mondo pienamente mediato con esse, dunque verso la patria. La quinta e ultima parte, «Identità», tenta di raccogliere queste intenzioni. Compaiono, quali tentativi di diventare simili all'uomo, i diversi *modelli* morali e i *precetti* della retta vita, così frequentemente antitetici. Compaiono allora le figure poetiche di *superamenti di limiti propri dell'uomo*: Don Giovanni, Ulisse, Faust, quest'ultimo proprio nel cammino intrapreso verso l'attimo perfetto, in una utopia che faccia esperienza del mondo fino in fondo; nella sua monomania onirica e nella sua profondità onirica, Don Chisciotte ammonisce e incoraggia. Come richiamo e tratteggio di linee espressive assai immediate che s'incontrano molto lontano, sorge qui la *musica*, l'arte della intensità fortissima, arrivata a cantare e a risuonare, dell'*humanum* utopico nel mondo. E poi sono riunite le *immagini di speranza contro la morte*, contro questo che è il più duro contraccolpo all'utopia; per questo la morte ne è l'indimenticabile risvegliatrice. La morte è in maniera privilegiata un aggirarsi di quel nulla che il processo utopico fa inghiottire dall'essere; non c'è divenire né vittoria in cui l'annichilazione del male non venga attivamente inglobata. Tutte le liete novelle da cui è costituita la

fantasia della *religione*, sia i messaggi del tutto illusori sia quelli con nucleo umano, culminano nel mito contro la morte e il destino, in un finale riferimento alla salvezza dal male, alla libertà che conduce al «regno». Segue, esattamente per quel che riguarda l'intenzione terrena rivolta a tale costruzione della patria, il problema del futuro nello *spazio* portante e ampio della patria: la *natura*. Punto centrale resta in tutto ciò il problema di ciò che è in assoluto desiderabile, ovvero del *sommo bene*. La sua utopia dell'unum necessario regge tutte le altre, sebbene proprio essa sia ancora totalmente vaga quanto l'essere presente dell'uomo. E certo soltanto i beni meno alti sarebbero raggiunti e accessibili sulla via della abolizione del dolore comune. Sulla via che in primo luogo conduce ai tesori rosi dalla ruggine e dalle tarme e soltanto in secondo tempo ai tesori che perdurano. Questa via è e resta quella del socialismo, è la prassi dell'utopia concreta.

Tutto quel che nelle immagini di speranza non è illusorio, ma reale e possibile, confluisce in Marx, lavora - per quanto sempre variato e razionato secondo le situazioni - nel cambiamento del mondo a opera del socialismo. L'architettura della speranza in tal modo diventa effettivamente un'arte che concerne gli uomini, i quali finora l'hanno vista soltanto come sogno e come pre-apparire alto, anche troppo alto, e un'arte che costruisce la nuova terra. Nei sogni di una vita migliore è stato da sempre chiesto un adempimento di felicità che solo il marxismo può schiudere. Anche nei contenuti pedagogici e a partire da nuove premesse, di tipo soggettivo e oggettivo, si ha così un nuovo accesso al marxismo creatore.

Ciò che è così inteso vuole qui essere delineato minutamente. Esaminato diligentemente nel piccolo e nel grande, con la volontà di liberare in esso ciò che è reale. Finché secondo il criterio della possibilità reale arrivi all'essere positivo ciò che nella possibilità reale è ma che nella realtà ancora non è (tutto il resto è gramigna del mero opinare e paradiso dei folli). Ciò è in ultima istanza una cosa molto semplice ovvero quell'unum di cui c'è bisogno. Un'enciclopedia delle speranze contiene spesso ripetizioni ma da nessuna parte sovrapposizioni e per quel che è delle prime vale qui quello che diceva Voltaire: mi ripeterò finché non verrò capito. Ciò vale tanto più in quanto le ripetizioni del libro, per tutto ciò che è possibile, si collocano sempre su un piano nuovo, di conseguenza nel frattempo hanno appreso qualcosa e d'altra parte dovrebbero

far apprendere in maniera sempre nuova il fine identico. L'orientamento verso questo uno di cui c'è bisogno è vissuto anche nelle filosofie finora avutesi; altrimenti come sarebbero state amore della saggezza? E come ci sarebbe altrimenti stata grande filosofia, cioè una filosofia riferita incessantemente e totalmente all'autentico e all'essenziale? Come ci sarebbe stata addirittura filosofia materialisticamente grande, con la capacità di riprodurre secondo realtà una essenzialità coerente? Con la tendenza basilare a spiegare il mondo in base ai propri principi (e con la certezza e la fiducia di poterlo spiegare in questo modo), e alla felicità terrena (e con la certezza e la fiducia di trovarla)? Ma gli amici della saggezza finora, anche i materialisti, fino a Marx, hanno posto l'autentico come già onticamente-presente, anzi addirittura come staticamente concluso: dall'acqua del semplice Talete fino all'idea in sé e per sé dell'Hegel assoluto. In ultima analisi è stata sempre la coperta della anamnesi platonica stesa sull'eros dialetticamente aperto quella che finora ha tenuto la filosofia, compresa quella di Hegel, lontana dalla serietà del fronte e del novum, rinchiudendola nella contemplazione antiquaria. Così la prospettiva si è rotta e la reminiscenza ha depotenziato la speranza. Così la speranza non è sorta sulla reminiscenza (sul futuro contenuto nel passato). Così la reminiscenza non è sorta nella speranza (nell'utopia storicamente mediata, concreta, e che produce storia). Così sembrò già di essere venuti in chiaro della tendenza dell'essere, cioè di esserne venuti a capo. Così il processo reale del mondo sembrò essere venuto, in chiaro, a capo di se stesso ed essersi acquietato. L'aspetto figurativo e raffigurativo del vero e del reale non è interrompibile in nessun luogo come se il processo pendente nel mondo fosse già deciso. Solo con la liquidazione del concetto di essere chiuso e statico si apre la dimensione effettiva della speranza. Il mondo piuttosto è pieno di disposizione nei confronti di qualcosa, di tendenza verso qualcosa, di latenza di qualcosa, e il qualcosa così inteso si chiama adempimento di chi tende. Significa un mondo a noi più adeguato, senza indegni dolori, angoscia, autoalienazione, nulla. Ma questa tendenza si trova in un fluire che ha davanti a sé esattamente il novum. La mèta verso cui il reale diviene mostra per la prima volta nel novum la sua più fondamentale determinatezza oggettuale ed essa invoca l'uomo nel quale il novum possiede le sue braccia. Il sapere marxista significa che i difficili processi dell'alba entrano nel concetto e nella prassi. In quel campo di

problemi che è il novum è di per sé collocata la pienezza di campi ancora vergini del sapere; il sapere mondano vi ridiventa giovane e originario. Se l'essere si comprende in base alla sua provenienza, lo fa però soltanto considerandola come una mèta ugualmente carica di tendenza e non ancora raggiunta. *L'essere che determina la coscienza, così come la coscienza che rielabora l'essere, si comprendono in ultima analisi soltanto in base a ciò e in ciò da cui provengono e verso cui tendono.* L'essenza non è il già-stato; al contrario, l'essenza del mondo è essa stessa al fronte.

¹ Cfr. V.I. Lenin, *Che fare?*, in *Opere scelte*, vol. 1, Editori Riuniti-Edizioni Progress, senza ulteriori indicazioni, pp. 378-379. Varianti nella traduzione italiana.

PRIMA PARTE

(*Resoconto*)

PICCOLI SOGNI A OCCHI APERTI

1. VUOTO E' L'INIZIO

Mi desto. Fin dal primo mattino siamo alla ricerca. Siamo pieni di brame, gridiamo. Non abbiamo quel che vogliamo.

2. IL SAPORE DI MOLTE COSE È DI VOLERNE DI PIÙ

Ma impariamo anche ad aspettare. Perché quel che un bambino desidera, di rado arriva al tempo giusto. Anzi si aspetta addirittura il desiderio stesso finché esso si fa più chiaro. Un bambino afferra tutto per sapere quel che vuole. E di nuovo butta via tutto, è irrequieto nella sua curiosità e non sa bene di che cosa è curioso. Ma già qui vive la freschezza e la alterità di cui si sogna. I ragazzi distruggono ciò che viene loro regalato, cercano qualcosa di più, lo scompongono. Nessuno potrebbe dirne il nome né lo ha mai ottenuto. Così ciò che è nostro scorre via, non c'è ancora.

3. VIAGGIO QUOTIDIANO VERSO IL VAGO

In seguito si diventa più abili. Si desidera essere lì dove le cose hanno nomi più precisi. Il bimbo vuole diventare ferroviere oppure pasticciere. E' alla ricerca di lunghi viaggi, lontano, vuole dolci tutti i giorni. Ecco una cosa che sembra giusta.

Anche ispirandosi agli animali si fanno sogni di grandezza. Soprattutto agli animali piccoli, questi mettono meno paura e corrono alla tua mano. Oppure li si può catturare con delle reti, e in tal modo desideri lontani diventano attivi. Il pasticciere diventa il cacciatore, in un territorio libero, riempito di cose meravigliose. Verde e blu corre la lucertola, imprevedibili, variopinti colori volano sotto forma di farfalla. Anche le pietre vivono, per di più non scappano, con esse si può giocare ed esse giocano con noi. «Mi piace che tutto sia come questa», diceva un bambino e intendeva la biglia che era ruzzolata via ma lo aspettava. Il gioco è una

metamorfosi che avviene però entro limiti sicuri: è reversibile. Il gioco, seguendo i desideri del bimbo, trasforma il bimbo stesso, i suoi amici, e tutte le sue cose, in tante cose estranee e familiari, il pavimento della stanza da giochi diventa una foresta piena di animali selvaggi oppure un lago in cui ogni sedia è una barca. Ma si scatena la paura se ciò che è abituale si allontana troppo oppure non ritorna senza fatica alla vecchia effigie. «Guarda, il bottone è una strega», gridò un bambino in mezzo ai suoi giochi e anche in seguito non toccò più il bottone. Non che esso fosse divenuto qualcosa di più di quel che il bambino aveva desiderato, ma lo era divenuto troppo a lungo. La postazione casalinga non deve ancora inoltrarsi troppo nel sogno. Deve restare conservata come luogo non ancora danneggiato dalla lucertola, non ancora minacciato dalla farfalla. Dunque quello che si preferisce è di gettare dal suo interno degli sguardi attraverso la finestra e farne raccolta, sprofondandoli per breve tempo nell'altro. L'animale colorato diventa esso stesso una finestra colorata, dietro la quale c'è la desiderata lontananza. Presto non è niente di diverso dal francobollo che racconta di paesi stranieri. E' come la conchiglia in cui mugghia il mare se la si tiene abbastanza vicina all'orecchio. Il giovane parte, cioè raccoglie ovunque quello che gli viene inviato e che può testimoniare di cose per vedere le quali il giovane deve andare a letto anzitempo. Nel suo sguardo gettato su una pietra colorata, si annida già molto di ciò che in seguito desidererà.

4. NASCONDIGLIO E BELLE TERRE ESOTICHE

Nell'intimità

E c'è il piacere di essere noi stessi invisibili. Si cerca un angolino che ci protegga e nasconda. Nello stretto spazio ci si sente bene, ma è chiaro che in esso si può fare quel che si vuole. Una donna racconta: «Desideravo essere sotto l'armadio, lì volevo vivere e giocare col cane». Un uomo racconta: «Quando eravamo ragazzi ci costruivamo una piattaforma tra gli alberi che non poteva esser vista dal basso. Quando eravamo seduti lassù, e per di più veniva ritirata la scala e interrotto ogni rapporto col suolo, ci sentivamo perfettamente felici». Qui viene già anticipata la propria

stanza, la vita libera che verrà.

A casa e già in viaggio

Il ragazzo nascosto taglia anche la corda, timidamente. Egli evade sebbene si rannicchi e possiede se stesso solo mentre scappa, tutto corazzato delle sue pareti. Tanto meglio addirittura quando il nascondiglio stesso si muove, cioè quando consiste di qualcosa di vivo. Cioè: di proscritti o gente strana con cui ci si mette in marcia, in mezzo a cui mai nessuno ci penserebbe. Non sempre i ragazzi di scuola trascurano tutto a confronto dello sforzo di procurar gioia ai loro genitori e insegnanti, ma i genitori e gli insegnanti sanno affidabilmente come render tristi i ragazzi. La sofferenza nella scuola può essere più repellente di quel che più tardi sarà qualunque altra sofferenza, esclusa quella del prigioniero. Da qui il desiderio simile a quello del prigioniero, di evadere; dal momento che il fuori è ancora poco chiaro, diventa meraviglioso. Una donna racconta: «Quando ero ragazza desideravo sempre che venissero dei ladri. Avrei voluto mostrar loro tutto, argento, denaro, biancheria, dovevano portar via tutto, e per ringraziamento dovevano portare via anche me». Un uomo racconta: «Quando per la prima volta udii una zampogna le corsi dietro come a tutto quel che è straordinario. Ma non tornai sui miei passi dopo un po' come invece succedeva per le cose straordinarie che passano di solito sulla strada, l'arrotino, l'esercito della salvezza e via dicendo, ma la seguii uscendo dalla città, proseguendo sulle vie di campagna, nei villaggi che conoscevo e nei villaggi che non conoscevo. E chi camminava non era soltanto quell'uomo fantastico, mi seduceva anche quello spirito mugghiante che io ritenevo essere nascosto nella zampogna e che alla fine diventai io stesso». Così, quando si hanno sette o otto anni, lo spazio stretto si allarga, quello che è più strano vi accade (quando la scala è ritirata da terra). Solo che qui naturalmente solo il nascondiglio viene spostato, il ragazzo che v'è dentro scappa con i suoi amici solo in maniera invisibile. Su un destriero sbuffante, con le piume al vento, trascina se stesso nella sicurezza dell'avventura. La notte è piena di taverne e castelli. In ciascuno vi sono pelli, armi, mugghianti camini, uomini alti come alberi, e nessun orologio. Per la maculata gioia del nascondersi sono in quest'epoca significativi anche i disegni sui fogli di carta

assorbente nel quaderno di scuola. Si mette sulla carta una spinosa sicurezza, una casa, una città, una fortezza sul mare, irta di cannoni. E' protetta da isole che respingono il nemico dalla parte del mare; dalla parte di terra c'è una triplice cintura di fortezze. Queste sono a guardia della strada, l'unica strada che conduce nella fortezza del sogno e che è minata. Così la città marina, invisibile dalla scuola e da casa, inaccessibile, guardata con occhi da dormiveglia, riposa. Ma appunto la fortezza è stata disegnata non soltanto come imprendibile, ma anche come potente, come irraggiante; il suo effetto arriva lontano, oltre il margine della carta, fin nell'ignoto. La nostra vita era protetta e orlata lassù in alto dai merli, ma su questi si poteva salire in ogni momento per guardare lontano. Questa connessione di spazio stretto e belle terre esotiche non si cancella nemmeno in seguito. Ciò è a dire: la terra dei desideri è da questi tempi un'isola.

5. FUGA E RITORNO DEL VINCITORE

Quando uno sogna non resta mai fermo al suo posto. Si muove quasi a suo piacimento, allontanandosi dal luogo o dalla condizione in cui in quel momento si trova. Intorno ai tredici anni si scopre l'io che viaggia con noi, perciò intorno a quest'epoca i sogni di una vita migliore crescono con particolare rigoglio. Essi muovono il giorno che fermenta, volano al di sopra della scuola e della casa, prendono con sé quel che per noi è buono e caro. Sono avanguardie che cavalcano davanti a noi nella fuga e drizzano un primo alloggio per i nostri desideri che stanno diventando più chiari. Ci si esercita nell'arte di conversare su ciò che fino a questo momento non si è ancora esperito. Anche chi è di intelligenza media si racconta in quest'epoca storie e favolette in cui le cose gli vanno bene. Inventa storie sulla via che lo porta a scuola o durante le passeggiate con amici, e al loro centro c'è sempre il narratore, come su un quadro esposto. A quest'epoca quasi tutti sono pieni d'odio contro la mediocrità, anche se non se ne sono poi distaccati molto. L'o-chetta vuole migliorarsi, il cafoncello sputa sulla muffa di casa. Le ragazze lavorano sul loro nome come sulla loro pettinatura e lo fanno più piccante di quel che è, in tal modo lanciandosi verso una sognata vita diversa. I ragazzi agognano a

una vita più nobile di quella che fa il loro padre, a imprese enormi. Si tenta la felicità, essa ha il sapore del proibito e rende tutto nuovo.

Imbarco

Non sempre, o almeno non con chiarezza, ha una sua parte il fascino del sesso. Le ragazze conservano a lungo un pudore acquisito, i ragazzi venerano in se stessi una certa secca freddezza. Spesso l'orgoglio e il narcisismo impediscono di dare all'amore un posto particolare nei sogni. L'uomo o la donna ideali sembrano non esser presenti oppure di esserci soltanto nel proprio sesso, spesso non sono presenti nemmeno nei desideri. Così il castello in aria a questo livello raramente diventa un castello di piaceri, l'harem e la donna dei sogni arrivano solo in seguito. E in quest'arida fantasia si conservano abbastanza a lungo delle costruzioni infantili; proprio la loro solitudine realizza il motivo di fuga. Una donna racconta di quest'epoca: «Volevo diventare pittrice, sognavo di vivere in un castello orientale su una montagna, dove vivevo sola col mio figlio illegittimo, che avevo avuto da un uomo assai distinto». Un uomo, richiesto delle sue fantasticherie di quindicenne, racconta quanto segue: «Volevo imbarcarmi e mi inventai una nave da guerra senza pari. Si chiamava *Argo*, faceva tanti nodi l'ora che era quasi onnipresente davanti a tutte le coste della terra. Io ero il padrone dell'*Argo*, col titolo e il rango di principe ammiraglio, comandavo su tutti i re e gli imperatori, rifacevo la carta del globo, grazie ai cannoni elettrici, e innanzitutto restauravo l'amata Turchia nei suoi antichi confini. Una volta l'anno veniva la notte del volo, la nave lasciava l'acqua, atterrava sulla più alta montagna della terra. Lì ospitavo i miei amici, attraverso una particolare finestra permettevo loro di guardare nel futuro, praticavo i misteri del raggio verde. Questo raggio brilla poco dopo il tramonto del sole sull'oceano silenzioso; ed io ero capace di maneggiarlo in maniera che con esso si potevano vedere tutti i regni passati». Queste sono ancora giovanili elucubrazioni borghesi; nei giovani proletari di questa età esse sono molto più attenuate, anche già più reali e adulte. Tuttavia anche se qui i contenuti hanno cessato di essere così fantastici, la via che conduce a essi è rimasta favolosa, nettamente al di là del

dato. E' chiaro che tali favole non montano soltanto dalle profondità del sentimento ma anche dai giornali, dal libro di avventure e dalle sue splendide immagini laccate. Dai baracconi da fiera, dove le catene stridono e vengono spezzate, dove si canta la canzone alla stella della sera e brilla la mezzaluna. *Argo*, Turchia e cose simili vengono da qui, anche il colore grezzo o rozzamente avventuroso in cui queste configurazioni brillano. L'immagine primigenia della nave indica la volontà di andar fuori, il sogno di una vendetta errante e di una vittoria esotica. *Argo* (e il permutabile che quasi ogni esperienza individuale può porre al suo posto) è una specie di arca per i desideri più importanti di quest'epoca: i desideri di preminenza. La volontà spezza la casa in cui ci si annoia e in cui il meglio è proibito. Così essa costruisce nella storia infinita il suo castello lontano fra le nuvole oppure la fortezza sotto forma di nave.

La costa scintillante

Solo in seguito si fanno vive le brame divenute dolci, e subito spumeggiano. L'amore non lascia che nessuno vada solo nel castello sognato oppure sul mare. Non si cerca e non si favoleggia più sulla solitudine, essa è invece insopportabile in assoluto nella vita che comincia a diciassette anni. Se dunque la ragazza giusta tarda troppo a venire, la ragazza che pensiamo e ci immaginiamo compare da qualche parte. Allora il tormento delle occasioni perdute diventa immenso: ogni festa alla quale non abbiamo preso parte offre materia per immagini di desiderio elaborate e il giovane crede che, esattamente la serata da lui perduta, una di quelle immagini sia scesa sulla terra. Ora è troppo tardi per incontrarla; infatti la ragazza, anche se la si potesse trovare, non regge il confronto con il vivissimo quadro della sua immagine. Tuttavia anche in occasione di incontri fortunati l'incanto erotico ha una sua parte, veste la fanciulla nel suo sogno. La strada o la città in cui l'amata abita si indora, diventa una festa. Il nome dell'amata irraggia sulle pietre, sui mattoni e sui cancelli, la sua casa si colloca sempre sotto palme invisibili. Si è incerti delle proprie forze perché se ne hanno troppe e si ostacolano a vicenda. Per questo il giovane è per lo più lacerato fra un estremo abbattimento (fino a chiedersi se valga proprio la pena di stare al mondo) e

un'esaltazione compensativa. Impaccio e sfacciataggine sono qui connessi; il giovane che non rientra nella media, oppure che la odia, si sente un piccolo dio e, dal momento che gli altri non si danno alcun pensiero di dimostrarglielo, se lo dimostra da sé. Vuole essere il primo a tagliare il traguardo, vuole superare tutti; il traguardo può essere qualcosa del tutto esteriore, esso fa le veci di un traguardo ignoto. Quello che nei bambini è la pelle fine oppure la fortuna di avere gambe lunghe e muscoli forti, nelle ragazze diventa orgoglio per le cosiddette conoscenze maschili, nei ragazzini la vanità di venir visti con la più bella ragazza della città o del quartiere. L'indeterminato o l'incertezza su se stessi va più a fondo perché il venir disprezzati non viene mai sentito con altrettanta amarezza, l'essere prescelti, l'essere in testa non viene mai sentito con altrettanta esaltazione come durante la pubertà. La giovinezza diviene qui a se stessa flagello o alloro, non c'è via di mezzo; al di là della solitudine, così violentemente fuggita, c'è soltanto sconfitta che contraddice le pretese a farsi valere, le pretese sul futuro, oppure vittoria che le giustifica. L'immaturità è in sé un invito alla millanteria, questa non è vuota come sarà negli anni successivi, ma piuttosto vessatoria, tentatrice nei confronti di se stessa. Se pertanto tutto ondeggia e vuole venir stabilito e constatato, ciò vale in particolare per la luce della vita, l'immagine della vita futura, che il giovane aspetta. Certo è solo che essa non deve contenere alcuna meschinità e che non vi è ammessa altra stagione che la primavera. Il giovane si tormenta pregustando questo futuro, deve provocarlo tutto intero, tutto in una volta, anche con tempeste, sofferenza, bufere, purché sia vita, vita vera, finora non ancora realizzata. E con la propria giovinezza comincia il mondo: niente per il giovane è più strano che immaginarsi l'epoca in cui i suoi genitori erano fidanzati, e niente più assurdo che immaginare se stesso in età matura, con figli che a loro volta hanno un loro fidanzamento e una loro primavera, a quanto pare insuperabile. Durante l'epoca giovanile si dimostra anche che ciò che propriamente associa e fonda amicizie è soltanto l'attesa comune di un futuro comune; ciò unisce in maniera altrettanto oggettiva come più tardi farà il lavoro comune. Se il futuro comune non c'è più, allora dall'amicizia giovanile (se non s'è trattato d'altro) si ritira lo spirito di vita; perciò niente è più insipido e più forzato del rivedere gli antichi compagni di scuola dopo lunghi anni. Essi sono diventati come gli insegnanti, come gli

adulti di allora, come tutto ciò contro cui ci si era uniti come congiurati. Tali incontri fanno credere che i volti giovanili e i sogni non siano semplicemente scomparsi come è ovvio, bensì che siano stati traditi. Ma da questo smisurato shock risulta quanta albagia e quanto carbonarismo, quanta aria di montagna fosse e sia ancora sulle teste di veri diciassettenni. Anche l'aria di montagna però è piena di raffiche, essa partecipa al turbolento mutare di vento della più indeterminata di tutte le età. Ciò anche sul piano intellettuale: solo pochi giovani possono rallegrarsi di una di quelle doti ineludibili che del mestiere fanno una missione e così risparmiano la scelta. Tante ragazzine per la verità vorrebbero fare del cinema, quasi ogni ragazzo ha in testa dei progetti che non trovano corso sul mercato dei mestieri consueti. Ma questi sono piuttosto desideri e orientamenti generali, per fortuna non vengono perseguiti a lungo, mancano del particolare del talento. Anzi anche lì dove un impulso spinge - più frequentemente in questi anni - all'enunciato produttivo, a dipingere, a far musica o a scrivere, si resta sorpresi del fatto che nell'esecuzione tutto si rattrappisce. I giovani di questo tipo conoscono tale fenomeno e cioè come in uno bruci un fuoco, come l'arte appaia tanto vicina, ma quando se ne vuole afferrare la natura tutto si prosciuga, anzi si rattrappisce in maniera che non se ne riesce a riempire nemmeno una pagina. In quest'epoca discorrere è una cosa diffusa e facile, lo scrivere è difficile e, quando si arriva a farlo, proprio a colui che traboccava il frutto pare «come una prugna rinsecchita, grinzosa e carbonizzata». Bettina von Arnim, che si esprime così e che per tutta la sua vita non è riuscita a superare questo aspetto giovanile, per esprimersi ha perciò per lo più scelto le lettere. Un'altra forma è il diario, non senza ragione detto intimo o comunicato come intimo. Vari adulti, se hanno preso tali appunti e se li hanno conservati in un misto di vanità e fedeltà, hanno in essi uno scandaglio per vedere quanto è calato il pescaggio. Amore, malinconia, germi di immagini e larve di pensiero, tutto viene qui pescato e resta ai primi passi. Tuttavia la luce della vita, non contenendo niente di stantio, brilla in maniera vessatoria e tentatrice a se stessa. Così quest'epoca dà l'impressione di essere contemporaneamente infelice e beata; in seguito la sensazione primaverile contiene ancora entrambi gli elementi. Generale però è la voglia di coraggio, di colore, di ampiezza, d'altezza; il vero adolescente nasce da una volontà che in questi anni è sempre e

ancora una volontà cavalleresca. Da qui il sogno di avventure da sostenere, di bellezza che desidera essere scoperta, di grandezza che vuole essere conquistata in battaglia.

Poiché la nostra vita vera e propria è ancora lontana, ogni lontananza viene abbellita. Il desiderio non soltanto ci fa correre verso di lei, ma senza nascondersi ci trasporta in essa e tanto più vivacemente quanto più angusta è la nostra situazione. Come segno può bastare già la lontananza che il rapido della sera porta nelle più piccole città, la lontananza della capitale vista dalla provincia. In questo modo si costituisce un'immagine di desiderio tra penosa e ardita, tra sciatta e bella, senza parenti, lontani da loro. Dentro c'è l'anima dilatata, in cui lavora la nostalgia, fuori c'è una città sognata che la potrebbe esaudire. Se uno dei più forti desideri della natura umana e che viene ferito più frequentemente è quello di essere importante, esso per di più si accoppia in maniera particolarmente forte col desiderio di un ambiente importante. Le fanciulle dotate desiderano fuggire per recarvisi; in tal modo Monaco attirava verso il 1900 e Parigi molto più a lungo. Rapito, lo studente entra nella grande città, essa, oltre lo splendore visibile, è per lui popolata tutta di impazienti speranze. Qui egli crede di avere base e sfondo per una esistenza finalmente adeguata; le case, le piazze, i teatri, sembrano illuminati come una utopia. Nel caffè, intorno a un piccolo orgoglioso tavolino, sono radunati gli eletti che scrivono versi, e un cielo pieno di viole aspetta colui che le suona, alle finestre bussa la gloria. Non c'è da meravigliarsi che con l'immagine di desiderio del trionfo torni anche quella dell'asso nella manica o che essa sia inclusa nello splendore erotico. Se la casa paterna era non soltanto stretta ma anche cattiva, allora il prefigurato ritorno del vincitore è un soddisfacimento particolarmente amato e ampiamente diffuso nei sogni, e così trionfante che delle precedenti miserie quasi è contento come di uno sfondo. La celebre attrice torna a casa, genitori e vicini stanno timidamente da canto, cordiale ella perdona quel che le hanno fatto. Il ragazzo oppresso di una volta torna su un tiro a quattro, con al fianco la bella fanciulla ricca che egli si è conquistata in moglie; ora non è più incompreso, torna da condottiero o grande artista, in ogni caso con uno sfarzo abbagliante. Sua è la principessa, graziosa, orgogliosa e dolce, con un profumo dall'alto, intorno a lei ondeggia l'argenteo velo da viaggio, tutto ciò è la conquistata magnificenza dell'amata, è come

una Nizza in casa. Questi sono sogni di desiderio particolarmente immaturi, tuttavia essi si trovano ancora oggi contenuti nelle immagini di splendore dei diciassettenni occidentali. Desideroso, consapevole, memore, partecipe, capace, pieno, queste parole reggono il genitivo e i desideri dei giovani borghesi. Sul cielo borghese il nastro argenteo, così spesso invocato, per la verità è diventato una striscia di sangue; per gli stupidi o gli accecati l'uomo forte si chiamò Hitler. Tuttavia mai è apparso il grigiore di un giovane mediocre senza configurazioni capricciose; il desiderio stesso le pone fra le braccia. In quest'epoca, fra il marzo e il giugno della vita, non c'è pausa, o la riempie l'amore oppure lo sguardo su una specie di impetuosa dignità.

6. DESIDERI PIÙ MATURI E LORO IMMAGINI

Non occorre che questi siano meno irrequieti. Infatti il desiderio non diminuisce in seguito, diminuisce solo ciò che è desiderato. L'impulso divenuto più anziano mira più vicino, conosce se stesso, si organizza sull'aldilà. Non però che per tal via accetti la vita così come essa è diventata per lui; proprio il risultato del piccolo borghese è una cosa insipida e a metà. Ciò che è importante manca ora come prima, dunque il sogno non cessa di insinuarsi nei vuoti. Certo, prende il suo posto anche la sconfitta, spesso il volo si abbassa. Vengono fuori cose ordinarie, che non hanno più le lisce guance rosse, e si sono invece spappolate. Ma chi sogna crede di aver infine capito quel che la vita dovrebbe offrirgli.

I cavalli zoppi

Prima il suo desiderio procede all'indietro, egli risistema qualcosa. Il sogno dipinge che cosa sarebbe avvenuto se non fosse stata commessa una sciocchezza e non fosse stata trascurata una mossa astuta. I cavalli zoppi e le buone idee arrivano da ultime; questo è il senno di poi. Egli soffre perché ha mancato l'occasione, dunque ciò che è stato mancato viene tardivamente attivato e detto nell'immaginazione. Questa immaginazione è al tempo stesso piena di pentimenti e di nostalgie, il pentimento ne fa un sogno di

desiderio che corregge il passato. Nel sogno di desiderio del senno di poi si danno gli schiaffi di cui il sognatore non ha avuto il coraggio nel momento in cui ci volevano. Il sogno di desiderio del senno di poi risarcisce perdite tornando indietro fino al momento in cui era ancora possibile evitarle. Con amaro godimento esso assapora guadagni che sicuramente sarebbero stati conseguiti se si fosse entrati nell'affare al momento opportuno. Si è pescato il numero sbagliato: con quanta gioia nel sogno o nel racconto che si dà a intendere non solo agli altri si sceglie ora il numero giusto! Oppure la fonte del fiume che si è portato via le pelli viene ripensata sotto forma di rubinetto; a cose fatte lo si chiude come se in questo modo tutto andasse per il meglio. Il pentimento è una sensazione che il mondo borghese attualmente conosce quasi soltanto nella vita d'affari, dunque il sogno colmo di pentimento ha per lo più a che fare solo con denaro perduto. Tuttavia fra una cosa e l'altra tra i piccoli borghesi trova posto pur sempre la posa eroica e precisamente quel posto che essa non ha preso ad momento opportuno, e la parola tuonante, che appunto allora non è lampeggiata. Il sogno mette in scena l'oggetto del desiderio, come sarebbe potuto essere, e la soluzione giusta, come avrebbe dovuto essere. Questo è il luogo di tutte le vanterie, nello stesso modo va a finire anche ogni stupido orgoglio e la memoria che le cose erano altrimenti cede, adeguandosi vanesia al desiderio.

Notte dei lunghi coltelli

Non tanto lontani da qui sono i molteplici sogni che amano rendere pan per focaccia. Essi hanno un sapore particolarmente gradevole, la vendetta è dolce, ma in quanto meramente immaginata è anche meschina. La maggior parte degli uomini sono troppo vili per fare il male, troppo deboli per fare il bene; il male che non possono o non possono ancora fare lo godono anticipatamente nel sogno di vendetta. Particolarmente la piccola borghesia ama da sempre il pugno in tasca: è da lei picchiare la persona sbagliata, dal momento che essa colpisce preferibilmente in direzione della minore resistenza. Dalla notte dei lunghi coltelli è venuto su Hitler, dal sogno di questa notte egli venne chiamato dai signori quando diventò utile a loro. Il sogno nazista di vendetta è anche soggettivamente represso, non ribelle; è rabbia sorda, non

rivoluzionaria. E per quello poi che riguarda la cosiddetta scopa di ferro, l'odio contro la vita scostumata dei nasi camusi o degli alti papaveri, con essi la virtù del ceto medio, come capita sempre in questi casi, non fece che svelare il suo sogno più intimo. Come essa, con la sua vendetta, non odia lo sfruttamento ma soltanto il non essere essa stessa sfruttatrice, così la virtù non odia il letto crapulone dei ricchi ma solo che essa, personalmente e specialmente, non ce l'ha fatta ad averlo. A questo mirano da sempre i titoloni dei giornali che amano arrossire, della stampa sozza e scandalistica. «La verità, ultima novità: i polli da brodo ai grandi magazzini Wertheim. L'harem nella villa al Tiergarten, sensazionali rivelazioni». Ma sono soltanto rivelazioni sulla rabbia del piccolo borghese stesso, sia per quel che riguarda i profitti vertiginosi di Wertheim sia per quel che riguarda la lussuria ebraica. Da qui l'immediata inclinazione a porsi al posto dell'annientato Wertheim, secondo una resa dei conti che nel marasma economico che si pretende di odiare si limita a cambiare il soggetto che lo esercita. Quel che qui c'è di vigliacco e di brutale, l'elemento nauseabondo e penetrante come odore di orina che è presente in questo modo di desiderare, ha da sempre caratterizzato la plebaglia. Essa è venale e insensatamente pericolosa, perciò può venir accecata e manipolata da coloro che ne hanno i mezzi e che sono veramente e obiettivamente interessati ai pogrom fascisti. L'aizzatore, l'essenza delle notti dei coltelli era ovviamente il grande capitale, tuttavia il piccolo borghese furibondo era la manifestazione stupefacente e orrendamente seducibile di quell'essenza. Da tale manifestazione emanava il terrore, esso è il veleno, ben lungi dall'essere scomparso, nell'average man on thè Street, come ora si chiama il piccolo borghese in americano. I suoi desideri di vendetta sono putridi e ciechi; guai se si pesca in essi. L'unica fortuna è che la plebaglia è altrettanto infedele; e ama particolarmente tornare a fare il pugno in tasca se il delitto non riceve più dall'alto una notte di libertà.

Poco prima della chiusura del portone

Come viene ora cambiata nel sogno la vita più frequente, e cioè quella silenziosamente quotidiana? Abbandoniamo i desideri di

vendetta, oltre a loro ci sono anche i desideri caldi, variopinti e folli in maniera innocua. In generale l'uomo comune, che non abbia coscienza di classe, si accontenta di modificare di poco, con essi, ciò che è suo. Egli non cambia nulla ma getta via provvisoriamente l'acqua di lavaggio della sua esistenza finora vissuta, e avvertita come tanto insufficiente. I suoi sogni a occhi aperti restano privati, essi sono - con particolare piacere - sessuali, poi subito dopo di affari e spumeggiano in entrambi i casi. Passeggiate solitarie danno luogo a queste immagini, romanzi che uno si scrive da sé e che riguardano l'io cominciano a dipanarsi. Essi non sono più giovani, non più pieni di superuomini, di navi fantasma, di principi ammiragli. Tuttavia essi sono sufficientemente avventurosi per fare da contorno al domestico uovo al tegamino con patate al forno fino a renderlo irricognoscibile. Il timido o chi ha fatto un mediocre matrimonio gode i piaceri di un amante perfetto, l'immaginazione surriscaldata ha ospite doppia e tripla, e si hanno a disposizione forze inesauribili. Ci sono cosiddette carte da scherzo sulle quali una donna nuda appare come pallone di gomma: senza peso, rivolgibile da tutte le parti, utilizzabile a piacere; cedevole in un senso superiore, così la Calipso del Babbitt frustrato viene vista nelle allucinazioni. Per lo più si tratta di parecchie, un miscuglio di libero amore e harem, pieno di donne ammaestrate. Con posizioni e gruppi mutevoli, le une violentate, le altre a guardare; un bosco onirico fatto di occhi ardenti e gambe allargate. Di solito l'harem che ci si immagina è fatto di donne che questo selvaggio, timorato e spesso anche impotente, non ha ottenuto nella vita. Ma naturalmente l'eccesso da solo non sazia, nemmeno l'eccesso di sogni arrivati a maturazione in modo così rigoglioso. Infatti l'uomo non è fatto soltanto per l'amore, perciò il sogno a occhi aperti del filisteo diventa anche pratico.

Devono venire in soccorso forze più giovani, dunque nel desiderio si è queste forze stesse, e per di più con esperienza. Nelle imprese che sbocciano c'è ancora qualcosa da fare, dunque il passeggiatore sognante prende coraggio speculativo. Già da un pezzo nel suo sogno ha comprato il negozio ben avviato all'angolo, lo ha ampliato, portato all'altezza dei tempi; da un pezzo è diventato consigliere comunale, un uomo davanti al quale più di uno, che ora nemmeno gli dice grazie, si toglie il cappello. Già da un bel pezzo ha rivenduto il negozio, il gran mondo lo accoglie

come si vede al cinema, la tenuta da caccia, il castello sul mare, lo yacht privato. Tutto ciò quasi come nella pubertà, solo provvisto di soldi invece che di ideali; davanti alla brama, sempre desta ma che nel frattempo era stata quietata, si innalza un gruppo di piacevolzze acquistabili, esattamente immaginate ma non possedute. In questa foresta, si può arrivare a un finale diverso che in quella della gioventù; dietro il mare dei Tropici, solcato dallo yacht, c'è il casino della spiaggia, nel quale si folleggia. Tuttavia i sogni privati di tipo più maturo, come è visibile, non cessano di essere ora folli ora esotici. Sebbene essi elaborino più materiale del passato che del futuro, più cose note e semplicemente non toccate al sognatore che non una caparbia anticipazione. L'avvicinarsi della chiusura del portone, di quello sessuale così come di quello della capacità imprenditoriale, fa la sua parte; tanto più che con il «via libera a chi è capace», è comunque finita nel mondo che ha enunciato questa parola d'ordine, nel mondo capitalista. L'uomo comune, il piccolo borghese, proletarizzato ma senza coscienza proletaria, sogna perciò molto più castelli sulla luna che non il borghese possidente che sa quello che ha. Quest'ultimo fantastica piuttosto nella corrente di ciò che ha già raggiunto, l'uomo comune invece trova intorno a sé soltanto impacci e ci dà addosso. Anche se, finché non ha sotto mano un pifferaio, oppure finché non si rende conto della ragione del suo scontento, soltanto nella silenziosa immaginativa. Egli la esercita in immagini che gli brillano dal gran salone della vita in cui non ha mai messo piede.

Scoperta di un nuovo piacere

La maggior parte della gente per la strada ha l'aria di pensare a qualcosa di completamente diverso. Questo diverso per di più è il denaro, tuttavia anche ciò in cui il denaro potrebbe essere speso. Altrimenti non sarebbe così facile attirare con dei gioielli e affascinare con un bell'aspetto. Non ci sarebbe il flâneur, non ci sarebbe la costante inclinazione di ciascuno a trasformarsi in esso. Dunque anche la via dei negozi è stracolma di sogni, e non soltanto la più agreste passeggiata oppure la vita e il brusio della periferia. Una donna sta davanti alla vetrina, guarda scarpe di lucertola scamosciate, passa un uomo, guarda la donna e così ciascuno dei due si prende un pezzettino della terra dei desideri. Nel mondo c'è

felicità a sufficienza, ma non per me: così dice ovunque a se stesso l'itinerante desiderio. In tal modo naturalmente il desiderio testimonia al tempo stesso che vuole solo tirar fuori qualcosa dal mondo e non cambiarlo. L'impiegatuccio, il piccolo borghese di cui stiamo parlando, questo ceto che per la verità non è affatto omogeneo ma che viene reso omogeneo in misura crescente, si accontenta di avere i bisogni che vengono destati attraverso le vetrine destinategli. Ciò unifica tutti i sogni borghesi e, anche nel caso di digressioni più lontane, fino alla costa azzurrissima dell'ufficio viaggi e ancora più in là, tuttavia li raziona: così che essi non fanno esplodere il mondo dato. Gli uomini di questo tipo di desideri vivono al di sopra delle proprie possibilità, però mai al di sopra delle possibilità universalmente presenti. Se questo vale per l'impiegatuccio di mezza età e con la coscienza finora così nebulosa del ceto medio, il grande borghese, cui basta il suo stato, non ha proprio motivo di far saltare l'esistente, neanche nei suoi sogni più arditi. Per lui è la cosa più facile sacrificare gli ideali della gioventù e orientare la sua volontà soltanto verso ciò che è conseguibile. Fare la persona capace, con tutti e due i piedi dentro una vita imprenditoriale che è effettivamente tale, piena di progetti che promettono guadagni, ma nel complesso senza ciò che egli chiama utopico, per lo più in tono sprezzante. Dal momento che il ricco, a differenza del salariato, può indulgere a ogni desiderio, non ne ha per così dire nessuno di determinato, cioè nessuno di a lungo covato e dunque formato. E tuttavia, per quanto qui dei menu di ogni specie si legga soltanto la colonna di sinistra, e non, come nel caso dell'impiegatuccio, quella di destra dove sta il prezzo, proprio questa sovrabbondanza fa sì che si faccia avanti un particolarissimo produttore di desideri più maturi, che si atteggiano a desideri posati: invece della necessità la noia. Non c'è velocità, né lusso, né costa azzurrissima che aiutino a sfuggirle; addirittura le eccitazioni del gioco alla lunga diventano insipide. Nell'abisso del possesso fluttua questa nebbia di noia e la cima, poiché non è cima, non le si innalza al di sopra. I desideri che ciononostante si innalzano al di sopra di ciò sono unicamente quelli del solletichio insistentemente bramato, dello snobistico spirito sfarfallante, della moda e del suo mutamento, presupposto che tale mutamento non sia troppo stridulo. Certo, anche alle masse si ammannisce sempre una foggia nuova affinché ci sia smercio (il quale non è assicurato da una semplice produzione

ultrasciatta); ma lo stimolo è venuto in primo luogo dall'alto ed è più antico del piacere della compravendita. Il ricco, che oltre a essere ricco non è e non può niente, il ricco di un tipo per la verità sempre più raro, quello che vive di grandi rendite, cura che almeno la noia gli venga resa interessante. Già Serse pose un premio per l'invenzione di un nuovo piacere; in forma più moderna il tentativo di fuga dalla grascia tende allo snobismo. Oppure anche allo spleen: un ricco inglese viaggiò per tutti i paesi dove si trovavano archi a sesto acuto per fotografarli. Così finiscono i sogni borghesi della gente comune, almeno quelli della vita privata: della torta esistente, restando identica la cucina, essi si vogliono tagliare la loro fetta, come si dice nell'*Opera da tre soldi* di Brecht; nel caso dei ricchi essi vanno a finire necessariamente in maniera stramba, cioè sempre più eccitati in una vacuità sempre maggiore.

Occasione di essere gentili

Anche al sognatore non borghese piacciono varie cose di quel che gli altri hanno. Ma essenzialmente egli si immagina una vita senza sfruttamento, e questa deve essere conquistata. Egli non è un'ostrica ancorata al suo posto, che deve aspettare quel che il caso le reca, egli supera il dato, sia nelle azioni sia nei sogni. L'esistenza felice che egli anticipa si trova dietro un fumo, dietro il fumo di un possente cambiamento. Il mondo che allora appare è anch'esso mutato, nessun Babbitt vi ha posto né vi si adagia comodamente nell'ozio e nel marciame che egli stesso è. Non che la comodità stessa sia una cosa equivoca o limitata alla sua configurazione borghese. Che ognuno abbia il pollo in pentola e due macchine in garage è anche un sogno rivoluzionario, non semplicemente un sogno francese o americano o «universalmente umano». Ma i valori della felicità comoda si trasformano nelle prospettive del sogno rivoluzionario già per il fatto che la felicità non nasce più dalla infelicità dell'altro e non si misura su questa. Poiché il vicino non è più la limitazione della propria libertà bensì ciò in cui tale libertà si realizza. Invece della libertà del profitto fa da faro la libertà dal profitto, invece delle immaginate gioie canagliesche della lotta economica, la vittoria immaginata della lotta di classe proletaria. E ancora al di sopra di essa brilla la pace lontana, la lontana occasione di essere solidali con tutti gli uomini, amici di tutti,

come occasione per amore della quale si sviluppa la lotta verso la mèta lontana. Il movimento in cui tutto ciò è ancora coinvolto ha naturalmente per conseguenza che i sogni non borghesi siano nei particolari ancora molto più confusi di quelli i quali non hanno da far altro che allungar le mani sulle vetrine del momento. A essi nessun grande magazzino spedisce il catalogo, e per essi non vive nessun mecenate che li realizzi di già dall'alto in basso. Perciò a loro si addice non soltanto un livello incomparabilmente superiore, bensì anche un'attesa dell'ignoto, una pianificazione dell'irrealizzato, che la borghese immagine di desiderio degli anni più maturi non possiede proprio più.

7. QUELLO CHE NELLA VECCHIAIA RESTA DA DESIDERARE

In vecchiaia impariamo a dimenticare. Desideri stimolanti si fanno indietro, sebbene le loro immagini restino. Esse dipingono una fuga, come già in marzo: la adolescente e la pericolosa vecchiaia, il bulletto azzimato e il vecchio damerino possono risultar vicini in una selvaggia voglia di nuova vita. Comunque non si è più così vogliosi di cedere alla seduzione. Se il desiderio non viene meno, lo viene però la forza che osa adempirlo. Se la forza non viene meno, viene meno però il disilluso dono di prefigurare le cose. In tal misura dunque, e spesso solo in tale misura, l'inquietudine diminuisce.

Vino e borsa

In compenso aumentano le paure sensate e le si vuole evitare. Il corpo non si riprende più così rapidamente come prima, ogni fatica conta il doppio. Il lavoro non esce più così spedito dalla mano, l'incertezza economica grava più di prima. I bisogni come vizio, quelli il cui soddisfacimento non rallegra ma il cui venir meno dà dolore, per la verità diminuiscono. Ma in compenso aumenta l'esigenza di comodità e per un vecchio brontolone può diventare scomodo tutto, anche ciò cui era abituato, figuriamoci quanto di più il nuovo. L'adolescente è in rotta con l'ambiente solito e gli fa guerra, l'uomo vi impegna la sua forza, spesso con perdita dei suoi

sogni, anzi di quella che è stata la sua coscienza migliore, ma l'anziano, il vecchio, quando si arrabbia sul mondo, non combatte come il giovane contro di esso, e rischia invece di inacerbirsi contro di esso, di urlare e litigare. Almeno nei casi in cui l'anziano si inacidisce, e si ritira senz'altro nell'avarizia e nell'egoismo. Più desiderabile che mai appare nella vecchiaia borghese il denaro, sia in base all'impulso nevrotico di trattenere con mani adunche, per le quali un mezzo diventa totalmente scopo, sia ovviamente in base alla paura di un invalido di fronte alla vita. Vino e borsa restano per il vecchio triviale, e non sempre soltanto per il triviale, il contenuto costante del suo desiderio. Vino, donne e canto, questa connessione si scioglie, la bottiglia dura più a lungo. Coraggio, allegro compagno; per questo un vecchio beone è più simpatico di un vecchio cascamoto.

Gioventù evocata; controdesiderio: messe

Anche il giovane, anzi lui particolarmente, desidera vivere a lungo. Ma raramente in tale desiderio è contenuto quello di essere un vecchio, tale desiderio viene poco esercitato. Un giovane può immaginare se stesso come adulto, ma non come vecchio; il mattino annuncia il mezzodì, non la sera. Veramente è strano che l'invecchiare, per quanto si riferisce alla perdita di una situazione precedente, a torto o a ragione avvertita come bella, venga sentito propriamente soltanto intorno ai cinquant'anni. Per il giovane che ha appena abbandonato l'infanzia, non c'è dunque alcuna perdita? Non c'è perdita per l'uomo quando esce dal fiore della giovinezza, quando l'impulso rinsecchisce? Non muoiono già la bimba e il bimbo nella fanciulla e nel giovane sessualmente maturi, nell'io e nella sua responsabilità che ora si fa avanti? La madre lo sente quando la prima peluria sulle guance del figlio solletica e punge, il giovane stesso lo sente quando la vita come gioco scompare totalmente, quando al corpo in crescita diventano inaccessibili le piccole cose e i piccoli nascondigli. E la malinconia è addirittura tradizionale nel passaggio che si compie alla prima età virile, quando scompare la goliardia e comincia il filisteismo. Tuttavia il taglio della vecchiaia è più chiaro di ogni taglio precedente e più brutalmente negativo; sembra concentrarsi la perdita pura e semplice. La capacità di riproduzione diminuisce, la capacità di

partorire cessa completamente, lo smalto scompare, l'estate finisce. E se chi è in là con gli anni non nota personalmente di esserlo, lo notano però gli altri, dall'effetto egli si accorge della causa, e non importa proprio nulla quanto giovane egli voglia sentirsi. Per la maggior parte dei vecchi è assai istruttivo il fatto che una ragazza per la prima volta si alzi davanti a loro per cedere il posto; questa cortesia ora non ha affatto l'effetto di un qualcosa di più che la vecchiaia ha loro attirato, ha un effetto fatale. E perfino il vecchio damerino, che di solito vuole ingannarsi facendo il superficiale, usando cioè del più leggero dono giovanile, viene sorpreso dalla constatazione di quanto breve sia la vita. Cose da tanto tempo passate possono in vecchiaia sembrare così vicine come le montagne lontane poco prima della pioggia. Questa constatazione viene accolta quasi con incredulità anche da un vegliardo rispettabile; sembra proprio ieri che i giovani tutt'intorno avevano la nostra stessa età. E' dunque indubbio: lo specifico sentimento della vecchiaia, che comincia intorno ai cinquant'anni, a volte già prima, viene poco preparato dai *cambiamenti di livello* prima vissuti e appunto per nulla affatto vissuti in maniera così acuta, e con un certo diritto se ne prende atto come di una cosa sconosciuta. La ragione si trova nella vaghezza o nel mancato chiarimento delle acquisizioni che la vecchiaia comporta, nonostante la brutale negatività che possa esservi connessa e che da ultimo vi è effettivamente connessa. Per questo il saluto della vecchiaia viene preponderantemente sentito soltanto come un saluto di addio, cioè con la morte all'altro, vicino, capo. La morte, possibile a ogni età ma inevitabile per la vecchiaia, non rende proprio più possibile che alla bassa marea segua un'alta marea da vivere; ed è questo a rendere talmente deciso il mutamento di livello quando esso si chiama vecchiaia. Lo rende, a differenza dei cambiamenti precedenti, nascosti sotto un nuovo fogliame, così inconfondibile; quasi che il dolore dell'addio, che il giovane, l'uomo, uscendo dall'età infantile e giovanile, hanno sentito o magari non sentito, venga qui rivissuto e aggiunto al proprio autunno. Perciò anche una vecchiaia non triviale mostra desideri di ritorno a una gioventù che allora, quando essa si verificava, poteva esser piuttosto sentita come qualcosa di ancora manchevole, cioè fioritura impalpabile e non ancora frutto coglibile, limitato, maturo per un bilancio. Proprio un vecchio che lavori, che dunque non succhi nella sua caverna invernale le zampette del ricordo,

desidererà almeno che torni il lungo tempo che quando aveva vent'anni vedeva davanti a sé. Desidererà che torni l'incanto dei profondi scenari che allora la vita possedeva per lui e che, diminuendo il futuro (con gli anni che possono venire «contati»), comunque diminuisce. Così nella normale vecchiaia la rassegnazione, che la gioventù conosce soltanto come autentica a metà e come transitoria, vive come rassegnazione autentica e raccolta. Qui non si parla di un semplice congedo da una fase della nostra vita, con sogni al vento e con adempimenti frustrati, ma di congedo dalla lunga vita stessa.

Resta comunque strano che l'oppressione dell'invecchiare possa presentarsi in maniera così forte. Ed è significativo che essa non si presenti in tutti gli uomini e nemmeno in tutti i tempi con uguale forza e con uguale mancanza di freni. Piuttosto al riflusso organico deve aggiungersi un vuoto psichico, almeno, come si è accennato, la vaghezza o la mancata chiarificazione delle acquisizioni che la vecchiaia comporta. Perciò in maniera quanto mai sommaria si può dire: perché si possa meramente soffrire della vecchiaia, nella misura in cui essa sia in qualche modo una vecchiaia sana, costruita su una vita positiva, occorre un povero minchione che la sperimenti e una società tardo borghese che disperatamente si imbelletti da giovane. Quando è finita, dice un proverbio, allora si capisce se la candela era di cera o di sego: dunque non è la vecchiaia stessa ad averne colpa se la forma di parvenza e apparenza che essa ha è soltanto brutta. E società che non distoglievano lo sguardo dalla fine, come invece fa la odierna società borghese che volge alla fine, possedevano e vedevano nella vecchiaia un frutto fiorente, assai desiderabile e benvenuto. Così nel consiglio spartano degli anziani, nel senato di Roma quand'era repubblicana, e soprattutto nel nuovo dell'esperienza socialista. Lì resta sempre un altro destino da udire che non quello che declina, c'è rimasto molto di più che non «l'onore e questa testa canuta»; infatti una società fiorente non ha paura, a differenza di quella che perisce, di vedere nella vecchiaia la sua immagine allo specchio, bensì in essa saluta i suoi guardiani. Nel complesso la vecchiaia, come ogni precedente gradino della vita, mostra un guadagno assolutamente possibile e specifico, un guadagno che compensa il congedo dal precedente gradino di vita. L'invecchiamento dunque non designa soltanto un tratto temporale desiderabile, sul quale si sono vissute quante più cose possibili, e su cui si può sperimentare

quanto più si può nel tratto finale. L'invecchiare può anche designare un'immagine di desiderio in base alla situazione: l'immagine di uno sguardo complessivo, eventualmente di una messe. Perciò Voltaire diceva che per gli insipienti la vecchiaia è come l'inverno, per chi sa è invece vendemmia e pigiatura. Essa non esclude la gioventù, anzi la include in una maturità ulteriore; il desiderio di tornare a essa perde il suo dolore in forza di questo maturato contatto con ciò che si avvicina, e compensa, anzi si adempie per aver conseguito un punto fermo, la semplicità e il significato. In generale gli anni tardi di un uomo conterranno tanta più gioventù, in un senso non imitato, quanta più raccolta c'era già nella sua gioventù; i tratti di vita, e dunque anche la vecchiaia, perdono così la loro isolata nettezza. La sana immagine di desiderio della vecchiaia e nella vecchiaia è quella della maturità totalmente formata; dare è per essa più comodo che prendere.

Sera e casa

Per poter essere così raccolti ci vuole che non ci sia rumore. Un ultimo desiderio, spesso non senza lati preoccupanti, attraversa tutti i desideri della vecchiaia, quello di tranquillità. Esso può essere altrettanto tormentoso e addirittura cupido come la precedente caccia alle distrazioni. Anche le vampe sessuali, che particolarmente nel caso delle donne ricordano assai spesso la fase prepuberale, ne vengono ostacolate. Perfino chi ha una natura opportunamente produttiva, così affine alla gioventù e così in buoni rapporti con essa, ha bisogno più (o tanto più) di prima di libertà dai fastidi. E ogni vecchio desidera il permesso di essere esausto della vita; se personalmente si trova nel turbinio del mondo, almeno in parte vi si trova come se non ci fosse. La vanità è l'ultimo vestito di cui l'uomo si spoglia, ma solo i vecchi bizzarri sogliono strapazzarla a spese del silenzio. Proprio nel non filisteismo della vecchiaia si abbellisce in maniera straordinaria l'immagine di questo silenzio, della campagna invece della città, del vivere da parte, lì dove i vestiti bagnati sono ad asciugare, senza aver troppo da fare. Il desiderio di tranquillità attenua nei casi più significativi addirittura il pentimento su omissioni ed errori precedentemente commessi; alla lunga al vecchio Goethe gli insuccessi della sua vita apparivano quasi indifferenti, se non

addirittura risultati in un bene. Una felicità respinta, magari un lavoro non completato, ci affliggono ancora, ma nel ricordo almeno quest'ultimo, a torto o a ragione, quasi prende forma. Tutti questi desideri e sentimenti tardi e cortesi vengono chiariti dal discorso di Jacob Grimm sulla vecchiaia, che egli ha tenuto quando aveva settantacinque anni. Questo discorso, certamente più nolens che volens, poggia sulla grata consapevolezza che l'invecchiare è una fortuna. Impedimenti fisici di natura sensibile vengono qui addolciti nel desiderio generale di quiete, anzi addirittura aggiunti al suo contenuto. Addirittura una possibile sordità, secondo Grimm, ha il vantaggio che discorsi superflui e chiacchiere inutili non ci interrompono più, lo scemare della vista ha per conseguenza che molti particolari fastidiosi scompaiono; Grimm rammenta l'indovino cieco. Ed egli descrive il godimento che la passeggiata solitaria dà al vecchio e come in generale aumenti il sentimento della natura. L'uomo è in essa solo con se stesso, la conversazione chiacchierona delle piante nutritive ammutolisce, di sera il mondo diventa scuro ma l'acqua diventa chiara, l'ultima sorsata della vita viene dedicata alla contemplazione. L'ambascia passata non viene più avvertita, la felicità passata si acquieta e viene rinnovata dal ricordo, i colpi di scalpello della vita hanno scoperto una forma essenziale e l'essenziale è visibile meglio che mai. D'altra parte e certamente: anche questo modo di separarsi da altre età della vita, sottolineato dal desiderio di pace e da una specie di arresto itinerante, è diverso a seconda delle epoche. E' passato da un bel po' il Biedermeier, che anche in varie forme meno pure di quella di Jacob Grimm faceva rientrare la vecchia anima nel proprio petto e faceva che essa si servisse alla lunga tavola comune dei ricordi. Il mondo tardocapitalistico tiene meno che mai per i vecchi una banca della buona speranza. A causa dell'assottigliamento o dell'incertezza dei beni di risparmio il riposo invernale è assai disturbato anche per il ceto medio. Solo la società socialista può adempire il desiderio di tempo libero che i vecchi hanno, tuttavia anche qui questo tempo, naturalmente in senso positivo, è diverso da prima in quanto la differenza delle generazioni non opera più una divisione così netta. La vita odierna è delineata politicamente in maniera molto più netta e non si può più dire che la vecchiaia, nonostante la sua circospezione, sia senz'altro reazionaria, e la gioventù, nonostante la sua freschezza, sia senz'altro progressista. Spesso è il caso contrario e il desiderio che i vecchi hanno di

quiete, in un'epoca in cui, tanto per citare un sintomo, ci sono ancor sempre associazioni giovanili fasciste, con la testa arrovesciata, non coincide sempre con quello di perseverare nell'eterno ieri. Per il vecchio è divenuto più facile che mai ardere contemporaneamente ai due capi e cioè contemporaneamente col coraggio e con l'esperienza, con nuova coscienza e con la coscienza dell'eredità nota. Il vecchio che nel fresco della sera, seduto sulla panca davanti alla porta di casa, ripercorre la vita passata e nient'altro, questo aspetto dell'immagine di Grimm è finito fuori corso sia in senso economico sia nel senso del suo contenuto. Ma non fuori corso è il sano desiderio, così adeguato al desiderio di silenzio, e cioè che cessi il girare a vuoto della vita tutt'intorno. Proprio l'amore di quiete può essere più lontano dalla frenesia capitalistica che non una gioventù che scambi l'ossessione con la vita. Qui la vecchiaia (di cui il mondo borghese non riesce più a farsi nulla) ha il diritto di essere antiquata. Di essere distinta, dando un contegno, usando parole, inviando sguardi di comprensione generale, che non provengono dalla quotidianità e che non le sono destinati. Incarnando epoche in cui non tutto era ancora affaccendamento, e soprattutto in cui l'affanno cesserà di nuovo. Ciò rende possibile un collegamento insolito e tuttavia comprensibile di vari vecchi di oggi, nella misura in cui sono diventati saggi, con un'epoca nuova, l'epoca senza i famelici, vistosi, rigidi lupi, dunque l'era socialista. Desiderio e capacità di vedere ciò che è importante e dimenticare ciò che non è importante, senza essere furia volgare: tale è la vera *vita* nella vecchiaia.

8. IL SEGNO CHE MUTA

Essere disturbati è una cosa insipida. Ma con quanta sorprendente facilità ci lasciamo interrompere dalle novità, dall'inatteso. Come se nessun posto della vita fosse tanto buono da non poter essere abbandonato a ogni momento. La voglia del diverso seduce, spesso inganna. Tuttavia essa spinge sempre via dal consueto.

Deve venire qualcosa di nuovo che ci prenda con sé. La maggior parte della gente è affascinata già dalla vuota differenza

nei confronti del finora, dalla freschezza, senza curarsi dapprima di quale ne sia il contenuto. Qui dà gioia già il fatto che qualcosa succede, solo che non contenga una infelicità per noi stessi. Nel caso più basso seduce già il pettegolezzo, la notizia di un litigio che non ci riguarda. Tuttavia anche il giornale vive in gran parte del bisogno dell'inconsueto, suo fascino è la novità del giorno. Di conseguenza niente è più indifferente, anche in maniera immeritata, di un giornale vecchio di uno o addirittura di più giorni. Il giornale di oggi viene sopravvalutato, svalutato quello di ieri, il pungolo della sorpresa ne è stato tolto. Tutto questo bisogno volgare o mediocre presuppone una noia da scacciare, ma contemporaneamente mette in movimento qualcosa di superiore; in ultima analisi va incontro a una notizia desiderata e liberatoria. In essa il contenuto non è per nulla indifferente, anzi fa del nuovo una cosa attesa e infine giunta e riuscita. Il nuovo viene salutato come un fratello, venuto a trovarci dal paese in cui il sole sorge. Il desiderio sensazionale è in anime morbide e piatte esso stesso piatto e ingannabile, in anime forti e capaci di prospettiva è profondo. Esso vuole che l'uomo non sia in una posizione falsa, che egli armonizzi con il suo posto e col suo lavoro. Che questo lavoro non lo ripaghi con delle elemosine ma che invece cessi infine la vecchia storia della rinuncia.

In quella direzione si tende l'orecchio e potentemente si figgono gli occhi. La volontà di cui qui si tratta nasce dalla mancanza e non scompare finché la mancanza non venga soppressa. Così da bambini noi balzavamo, non sempre per paura, non appena sentivamo suonare il campanello. Il suo suono lacera la stanza quieta e cupa, particolarmente verso sera. Forse arriva ora qualcosa di oscuramente inteso, quel che cerchiamo e che a sua volta ci cerca. Il suo dono trasforma e migliora tutto; esso porta un'era nuova. Il suono di questo campanello resta in ogni orecchio, si collega con ogni buon richiamo da fuori. Con la grande sveglia, che c'è e che viene; l'attesa da sola naturalmente non la porta. Ma fa sì che non si sia sordi al suono, se è ben orientata a esso e a ciò che esso significa. Alla lunga essa non si lascia ingannare perché la menzogna non regge. E altrettanto poco ogni menzogna più fine, cioè quasi ancora più infame, può alla lunga ingannare, con i pianti farisei e con calunnie, poiché la novità socialista avviene con forza e non con chiacchiere, con il duro lavoro della verifica e non con fandonie di rinnegati. La brama del meglio resta, per quanto a

lungo il meglio venga impedito. Se il desiderio si avvera, esso in ogni caso sorprende.

SECONDA PARTE

(*Fondazione*)

LA COSCIENZA ANTICIPANTE

9. CHE COSA È CHE PROCEDE INCALZANDO

Chi agisce in noi da impulso? Noi ci muoviamo, siamo caldi e acuti. Quel che vive è eccitato, e in primo luogo da se stesso. Finché esiste respira e ci eccita. Per ribollire sempre di nuovo, dal basso.

Non c'è da sentire di vivere. Quel fatto-che, che ci pone come vivi, non viene alla luce direttamente. Esso giace assai in basso, là dove noi cominciamo a essere in carne e ossa. A questa spinta in noi ci si riferisce quando si dice che l'uomo non vive per vivere bensì «perché» vive. Nessuno è andato a cercarsi questa situazione incalzante, essa è in noi da quando siamo e finché siamo. Vuote e di conseguenza cupide, anelanti e di conseguenza irrequiete vanno le cose nel nostro essere immediato. Ma tutto ciò non ha la sensazione di se stesso: a tal fine deve in primo luogo uscire da sé. Allora si sente come «stimolo», del tutto vago e imprecisato. Dal fatto-che dello stimolo non si libera nessun vivente, per quanto stanco possa esserne diventato. Questa sete si fa sempre sentire e non dice il suo nome.

10. NUDO ANELITTO E DESIDERIO, INSAZIATI

Dalla mera interiorità si protende qualcosa. Lo stimolo si esprime *dapprima* come «anelito», cupido di andare da qualche parte. Se si *sente* l'anelito, allora si ha una «brama», l'unica situazione sincera in tutti gli uomini. La brama stessa non è meno vaga e generica dello stimolo, tuttavia è almeno chiaramente orientata verso l'esterno. Essa non sconvolge come lo stimolo, però divaga, e certo fa ciò in modo altrettanto e senz'altro irrequieto, maniacale. E se con ciò si fissa in se stessa, la brama resta mera mania generica. In quanto cieca e girante a vuoto non può affatto recarsi lì dove verrebbe acquietata.

A tale scopo la brama deve in primo luogo spingere chiaramente verso qualcosa. Così determinata, cessa di cercare contemporaneamente in tutte le direzioni. Diventa una «ricerca» che ha e non ha quel che cerca, diventa un impulso finalizzato. La

sua spinta si suddivide a seconda del qualcosa cui è diretta, dunque diventa l'«impulso» oppure un impulso individuato e denominato. Sotto questo concetto, indubbiamente spesso spento e reificato in senso reazionario, occorre intendere la stessa cosa che «bisogno». Ma dal momento che la parola bisogno non lascia avvertire nel suo suono anche l'impulso finalizzato, ci piace conservare la parola e il concetto, inteso in senso non spento, di impulso. Questo cerca sempre di riempire attraverso un qualcosa di esterno ciò che vi è di vuoto e di insufficiente, cioè ciò che manca, nell'anelito e nella brama. Il diverso qualcosa, come pane innanzitutto o come donna o come potere e così via, suddivide di volta in volta in più impulsi l'impulso finalizzato. Di conseguenza: se il tendere che si avverte è soltanto un anelito generico, l'*impulso sentito* ora è il particolare delle diverse singole «passioni» e «affetti». Il qualcosa fa sì che l'impulso, se vi si sazia, possa diminuire e anzi provvisoriamente cessare, a differenza della mania che procede insaziabile. Dunque la mèta alla quale l'impulso mira è contemporaneamente quella in cui esso (nella misura e nei termini in cui è attingibile) può essere saziato. L'animale si riferisce allo scopo nei modi delle sue successive brame, l'uomo invece oltre a ciò se lo raffigura.

Perciò l'uomo può non soltanto bramare bensì desiderare. Questo è più vasto e mette più colori che non il bramare. Infatti il «desiderare» è teso verso una rappresentazione in cui la brama lascia che la sua mèta venga raffigurata. La brama è certamente molto più antica dell'immaginarsi il qualcosa che viene bramato. Tuttavia, proprio poiché il bramare trapassa nel desiderare, questo si fa carico della rappresentazione più o meno determinata del suo qualcosa, e precisamente quale qualcosa di *migliore*. L'esigenza del desiderio aumenta proprio con la rappresentazione del meglio, o addirittura del perfetto del qualcosa che l'adempie. Così che si può dire, non per il bramare ma certamente per l'esigenza del desiderio: il desiderare, se anche non nasce dalle rappresentazioni, però sorge soltanto insieme con esse. Esso viene da loro al tempo stesso ulteriormente stimolato, nella stessa misura in cui ciò che è rappresentato ed immaginato in anticipo promette adempimento. Dunque lì dove c'è la rappresentazione di un meglio, e in definitiva di un perfetto, lì ha luogo il desiderare, eventualmente un desiderare impaziente ed esigente. La mera rappresentazione diventa così una *immagine di desiderio*, essa reca per timbro: «così dovrebbe essere». Ma qui il desiderare, per quanto potente esso sia,

è distinto dal vero e proprio «volere» a causa del suo modo passivo, ancora affine all'anelare. Nel desiderare non c'è ancora niente del lavoro o dell'attività, tutto il volere è invece un voler fare. Si può desiderare che domani ci sia un tempo bello, sebbene non si possa fare assolutamente niente in proposito. I desideri possono addirittura essere totalmente irragionevoli, possono andare nella direzione di volere ancora in vita X o Y; è eventualmente sensato desiderarlo, ma insensato volerlo. Perciò il desiderio resta anche lì dove la volontà non può più cambiare nulla. Chi è incline a pentimenti desidera di non aver fatto una certa azione, ma non può volerlo. Anche chi è privo di coraggio, chi è tentennante, chi viene spesso disilluso, chi è debole di volontà, tutti costoro hanno desideri e addirittura particolarmente forti, senza che essi li muovano al voler fare. Inoltre si possono desiderare cose diverse, la scelta qui è un tormento, ma si può volere soltanto una cosa tra queste; il volitivo invece ha già delle preferenze, sa che cosa preferisce, la scelta è già cosa fatta. Il desiderare può essere indeciso, nonostante sia precisa la rappresentazione della mèta verso la quale tende; il volere invece è un procedere necessariamente attivo verso questa mèta, va verso l'esterno, deve misurarsi soltanto con cose effettivamente date. E la via, su cui il desiderio, accresciuto della volontà, e così consolidato, si incammina, può essere essa stessa indesiderata, cioè aspra o amara. Tuttavia in ultima analisi non si può volere nient'altro che ciò che è desiderato: il desiderio interessato è «sul tipo dell'impulso», «tono dell'impulso», che scatena il volere, che anzi gli canta quello che occorre volere. E se dunque ci sono desideri senza volontà, cioè un desiderare immobile, non attivo, che si esaurisce nell'immaginazione oppure un desiderare impossibile, non c'è però un volere che non sia preceduto da un desiderare. E tanto più forte sarà il volere quanto più vivacemente la sua rappresentazione della mèta, comune al desiderare, sarà stata configurata fino a prendere la forma di un'immagine di desiderio. I desideri non fanno nulla, ma dipingono e conservano con particolare fedeltà ciò che dovrebbe esser fatto. La ragazza che vorrebbe sentirsi brillante e corteggiata, l'uomo che sogna di imprese future, sopportano la povertà o la quotidianità come una corteccia provvisoria. Non per questo essa cade, tuttavia in tal modo l'uomo vi concresce meno facilmente. Meri desideri e il loro impulso si attengono in primo luogo a ciò che hanno, ma in essi il

desiderare tratteggiante intende di più. Così resta insaziabile, cioè quel che non è presente è quel che lo soddisfa. L'impulso come tensione determinata, come brama di qualcosa, resta vivo in tutto ciò.

11. L'UOMO COME NATURA PULSIONALE DISCRETAMENTE ESTESA

Il singolo corpo

L'impulso deve avere qualcuno dietro di sé. Chi è però l'essere stimolabile che va alla ricerca? Chi si muove nel movimento vivo, chi dà impulsi nell'animale, chi desidera nell'uomo? Qui certo le cose non procedono dovunque secondo l'io; un impulso infatti ci «sopraffà». Ma ciò non significa che non ci sia affatto un essere singolo, in sé concluso, a reggere e sentire gli impulsi e a eliminare sentimenti di scontento attraverso il loro soddisfacimento. Questo essere è invece in primo luogo il singolo corpo vivente; esso, in quanto mosso da stimoli, stracolmo di stimoli, ha impulsi, essi non sono sospesi in maniera generica. E se l'animale mangia, viene soddisfatto il suo corpo, nient'altro.

Niente impulsi senza un corpo dietro

Certo, quel che si sente come corpo è una cosa davvero generica. Esso si limita a «sentirsi», sia bene che male; ma questa non è una diagnosi molto chiara. Mentre invece ogni impulso sembra decisamente presentarsi come un chi, quasi si trascinasse dietro il corpo. Come se non fosse il corpo ad avere un impulso bensì l'impulso ad avere il corpo, a determinarlo, a tingerlo di volta in volta di rosso per la collera, di giallo per l'invidia, di verde per la rabbia, come un pezzo di stoffa. Vi si aggiunge la lunga durata e la manifestazione apparentemente non soggettiva che gli impulsi posseggono nel cosiddetto istinto. I pulcini appena schiusi becchettano subito i granelli, secondo un corso predeterminato nel quale conseguono il loro scopo nella maniera più razionale. Il corso è controllato dal cervelletto, e naturalmente, secondo le

scoperte di Pavlov, è determinabile in maniera mutevole dalla corteccia cerebrale e dall'ambiente circostante che attraverso di essa viene sperimentato come mutato; ciò soprattutto negli animali superiori. Tuttavia il cosiddetto istinto dà la falsa impressione di essere un impulso che guida se stesso e lo conoscono anche gli esseri umani, particolarmente le donne, se non nell'amore almeno nelle cure materne. Qui effettivamente pare quasi che gli impulsi vivano autonomamente e dominino il corpo, per tacere dell'anima. Anche impulsi meno adeguati a volte si spacciano per indipendenti e fanno dell'uomo la loro preda. Questo è il caso dei nevrotici, nei quali una direzione pulsionale isolata, che appare quasi autarchica, soprafà non soltanto il corpo ma anche l'io cosciente e gli si contrappone come qualcosa di estraneo. Questo è il caso anche delle persone sane nel momento in cui vengono «sopraffatte» da un sentimento impulsivo come se l'affetto fosse un padrone di per sé. Allora si può dire: non la fanciulla si è buttata in acqua per dolori d'amore, bensì la pena d'amore si è buttata in acqua insieme con la fanciulla. Ma, nonostante questa apparenza molteplicemente non soggettiva, niente nel corpo permette che gli impulsi siano supporti a se stessi. Se l'uccello costruisce il suo nido, se la rondine trova il nido dell'anno precedente, in procedimenti così enigmatici non lavora bensì ancora alcun io, però nemmeno un impulso autonomo che, per così dire, se la possa cavare senza un corpo. Anche l'istinto impulsivo rientra nell'economia del singolo corpo e viene usato soltanto nella misura in cui è pertinente, in cui il corpo persegue i suoi fini, fuggendo ciò che gli nuoce, cercando ciò che lo conserva. Perciò ci sono molteplici molle pulsionali, a seconda dei casi, e non soltanto una singola, che attivi tutto. Sempre presente è soltanto il corpo che vuole conservarsi e a tal fine mangia, beve, ama, vince e solo in tal modo agisce negli impulsi, per quanto molteplici essi siano e per quanto trasformati anche dal sorgere dell'io e dei suoi rapporti.

La passione mutevole

L'uomo in particolare ha sempre in sé più impulsi. Infatti egli non soltanto conserva la maggior parte degli impulsi animaleschi, ma ne produce anche di nuovi; cioè non soltanto il suo corpo ma anche il suo io è capace di affetti. L'uomo consapevole è l'animale

più difficile da saziare; egli - nel soddisfacimento dei suoi desideri - è l'animale che fa deviazioni. Se gli manca ciò che è necessario alla vita, sente la mancanza come nessun altro essere: nascono allucinazioni da fame. Se ha il necessario, col godimento nascono nuove brame, le quali lo tormentano in maniera diversa ma non minore di quanto non lo tormentasse prima la nuda mancanza. I ricchi e gli strasazi (ma non soltanto loro) soffrono eventualmente dello strano solletichio del nonsoché; il lusso soprattutto (che all'apparenza soddisfa ogni desiderio) è un elemento pulsionale insaziabile. Serse bandì un premio per chi scopriva un nuovo godimento; lì era in gioco non soltanto la noia ma un impulso ignoto, almeno come grido, e anch'esso voleva essere saziato. Tanto più nel corso della storia e nelle sue forme mutevoli, nell'aumentare della misura in cui occorre coprire i bisogni, nessun tipo di impulso resta uguale e se stesso e nessuno si presenta come bell'e completo. Con i nuovi oggetti si destano delle bramosie orientate in maniera diversa e delle passioni di cui ieri nessuno avvertiva checcché. Per esempio l'impulso al guadagno, comunque di recente acquisizione, è aumentato in una misura totalmente estranea alle epoche precapitalistiche; addirittura la libido sessuale ne viene impacciata sotto molteplici aspetti. E' abbastanza nuovo anche l'impulso al primato nella società tardo capitalista, e ancor più la vuota bramosia tecnica di velocità sempre maggiori; quest'ultima bramosia è stata forgiata soltanto dai veicoli a motore. Ma soprattutto il capitale monopolistico deve potenziare un astratto impulso al primato ai fini della stimolazione; altrimenti il profitto massimo non potrebbe essere spremuto tanto rapidamente dai lavoratori. E con quale folle velocità in tempi recenti è stato di nuovo animato l'istinto fascista di morte, se lo si confronta per esempio con quello sentimentale dell'epoca di Werther, e anche con quello romantico-notturno; quale diverso compito sociale lo rinfocola e lo orienta! Esso viene premiato in parte per il macello nella guerra imperialistica, in parte per la mancanza di prospettive nell'esistenza tardoborghese nel suo complesso. Dall'altra parte ha fatto un passo indietro l'istinto religioso, se si può chiamare così questa natura ampiamente provvista di sovrastruttura, e cioè l'impulso verso l'alto, l'eros per l'immutabile. E quando è stato stimolato in una maniera degenerata o ingannevole, come per esempio in diverse seduzioni fasciste, quel che era impulso verso l'alto non è rimasto tale, anzi è

caduto a terra, nella terra e nel sangue. In breve, ne risulta con chiarezza: l'uomo è una natura pulsionale altrettanto mutevole quanto ampia, un cumulo di desideri *mutevoli* e per lo più male ordinati. E una molla pulsionale costante, un unico impulso fondamentale, nella misura in cui non venga autonomizzato e pertanto sospeso nell'aria, difficilmente lo si potrà cogliere. La molla pulsionale principale non è visibile nemmeno negli uomini della medesima epoca e della medesima classe, per esempio analizzando psicoanaliticamente il loro orologio all'apparenza del tutto interiore. Ci sono certamente più impulsi fondamentali; ora ne emerge uno, ora emerge l'altro in maniera più forte, ora agiscono contemporaneamente, come venti contrapposti su una nave, e non restano uguali nemmeno a se stessi. L'uomo vuol fare la propria felicità, questa parola indubbiamente appare assai vecchia ed è indubbiamente affidabile in maniera completa-mente diversa rispetto alla calunnia sull'eterno istinto di rapina, ma se ci si chiede quale felicità e per che cosa, allora proprio qui cominciano sempre le questioni e le finezze. Sarebbe anche troppo strano se nella storia delle classi, nella quale emergono sempre nuove immagini di scopi cui tendere, proprio la spinta finalizzata degli impulsi procedesse in maniera univoca, rigida e bella e conclusa.

12. CONCEZIONI DIVERSE DELL'IMPULSO UMANO FONDAMENTALE

L'impulso sessuale

Ma il corpo deve aspirare in prima linea e in maniera particolare a qualcosa. Qual è in ogni caso la molla istintuale fondamentale dei nostri pensieri e dei nostri tentativi attualmente presenti? Freud, come è noto, pone l'impulso sessuale come primo e più forte. Secondo tale teoria la libido regge la vita, essa è fondamentale sia in senso temporale sia nel senso del contenuto. Già del poppare del poppante si dice che è collegato con un piacere sessuale e che in gran parte avviene per tale piacere. Anche la fame, sostiene Freud, è subordinata all'impulso sessuale, la sazietà diventa appagamento sessuale. Il rapporto col proprio corpo e

successivamente con gli oggetti esterni, e quanto mai con le persone dell'ambiente, appare dovunque e in primo luogo sessuale. Solo che la libido non è restata in Freud l'unico impulso, o almeno non la libido nel senso del piacere positivo. Il Freud tardo sottolineò accanto ad essa un'aspirazione al piacere negativo, cioè la pulsione di morte. La volontà del vivente è dunque coordinata con la morte che le incombe, e non soltanto con l'accoppiamento. Come gli esseri pluricellulari fin dall'inizio sono orientati verso la morte e il degrado letale si instaura già nella gioventù, per esempio nel restringersi dei vasi, così anche un impulso specifico va incontro al procedimento del morire, del raffreddarsi. E' la pulsione distruttiva e aggressiva; Freud volle indicarlo nelle brame sadistiche come istinto a se stante, anche se sempre tinto di libido. Il rumore della vita, che procede dall'amore, secondo lui viene fatto riammutolire o distrutto dalla medesima libido. Il desiderio di distruzione, sostiene, si estrinseca, nei confronti del proprio corpo, nella gioia per un'educazione parca, nelle molteplici inclinazioni ascetiche. Rispetto a corpi e oggetti altrui l'istinto di morte si manifesterebbe come crudeltà, come inebriamento innegabile per l'annientamento che ora colpisce altri. Ma sulla natura anch'essa libidica dell'istinto di morte deve gettar luce il costante collegamento di crudeltà e piacere sessuale, e innanzitutto il sentimento della morte per amore. Il nocciolo comunque è e resta qui sessuale, l'uomo freudiano viene mosso da questo.

Impulso dell'io e rimozione

Solo in un secondo momento si aggiunge una forza diversa e più limitata. Naturalmente questa limitazione, questa nettezza anche, è importante nell'uomo; perché si tratta del suo Io. Freud ricorda continuamente, non senza ritirate, che egli, oltre all'impulso sessuale e a quello affine di morte, ha evidenziato anche un impulso puramente umano. Perché se ci fosse soltanto la libido e nient'altro, in noi non potrebbero nascere né conflitti né nevrosi. Accanto all'«Es oscuro» del corpo e dei suoi impulsi secondo Freud c'è l'io. Alle forze sessuali si contrappongono le pulsioni dell'io; anzi tutta quanta la psicoanalisi, dice Freud, «si è fondata sulla netta distinzione tra le pulsioni sessuali e quelle dell'io». L'Io afferma, nega e censura gli impulsi; da esso dipende la

coscienza, esso è la forza che rende coesiva la nostra vita psichica. Esso è la forza «che di notte va a dormire e che anche allora esercita la censura onirica». L'impulso dell'io rimuove quello che negli impulsi sessuali e nei loro contenuti non rientra nella sua linea (di cui tra poco). Perciò la nostra vita psichica è dualistica, nonostante la libido che qui ha dato inizio a tutto; essa si muove «fra l'io coerente e il rimosso che se ne è distaccato». Appunto questa tensione, quando conduce alla contrapposizione, conduce al conflitto patogeno, in quanto conflitto fra le pulsioni dell'io e gli impulsi sessuali. Dall'io procedono «le *rimozioni* mediante le quali alcune tendenze psichiche non soltanto rimangono escluse dalla coscienza, ma anche dagli altri modi di agire e di farsi valere. Ciò che viene rimosso si contrappone all'io durante l'analisi, e compito dell'analisi è eliminare le resistenze che l'io manifesta a occuparsi del rimosso». L'io si incarica dell'accantonamento dei sentimenti spiacevoli mediante l'appagamento degli impulsi ma esso provvede a questo appagamento a modo suo, cioè censurando, moralizzando, e soprattutto avendo riguardi per il conseguibile, per la «realtà». Questo moralizzare, cioè a dire questo adattamento alle usanze dell'ambiente borghese di Freud, secondo Freud è la linea che l'impulso dell'io ha conquistato. Per tal via nasce addirittura una lacerazione della libido, dunque del principio del piacere, che altrimenti determina tutti i processi pulsionali; l'adulto, o meglio, l'individuo borghese, da Freud borghesemente visto, si rompe le corna dionisiache contro la «realtà», che è il nome dato da Freud al suo ambiente borghese (al mondo delle merci e alla sua ideologia). «L'io così educato è diventato “ragionevole”, non si lascia più dominare dal principio di piacere, ma obbedisce al principio di realtà, che in fondo vuole anch'esso ottenere piacere, ma un piacere il quale, pur essendo rinviato nel tempo e più limitato, è garantito dal rispetto della realtà». Eppure l'io e perfino la «realtà» ovvero il mondo borghese esterno non basterebbero ancora ad esercitare la censura né a sublimare gli impulsi libidici se accanto e al di sopra non ci fosse inoltre il «Super-io» o «Ideale dell'io». Il Super-io è l'altro contenuto dell'io; secondo Freud esso rappresenta il nostro rapporto con i genitori; esso crea tutte le formazioni sostitutive della pietà. L'io rappresenta i diritti del mondo esterno, e il Super-io è l'«avvocato del mondo interiore», l'«origine della coscienza e del senso di colpa» (quali tensioni fra le esigenze della coscienza e le prestazioni dell'io); esso è il «germe dal quale si sono

sviluppate tutte le religioni». Mentre il Super-io rappresenta padre e madre, osserva, minaccia e guida l'io come prima i genitori hanno fatto col bimbo; così esso dà all'io un'immagine guida ed è la fonte della formazione di ideali. Ma appunto a causa della persistente efficacia dell'istanza parentale è facile che nel Super-io sopravviva una minaccia; la coscienza è severa, il sentimento del dovere è cupo, e il Super-io, da parte dei genitori, conserva assai spesso le tradizioni e gli ideali del passato. Cionondimeno, aggirando l'io desto, esso traccia un arco in direzione della libido, intesa quale oscurità comune, e quale Es del mondo interiore unificato nell'oscurità. Tutto questo si aggiunge alla libido originaria, almeno nel Freud più tardo; così viene fuori una straordinaria sovrastruttura di impulsi. Certo si tratta di una sovrastruttura che mediante l'analisi deve essere in gran parte smontata e che, per quanto riguarda i contenuti del Super-io (fra i quali rientrano non soltanto la religione ma per esempio anche postulati del mutamento del mondo), pare consistere, in riferimento al mondo esteriore, *esclusivamente* di «illusioni». Quanto al mondo interiore che trova il suo avvocato nel Super-io, resta, buon ultimo ma sempre, il mondo della libido o degli istinti rimossi, dell'«Es inconscio» nell'uomo. L'Es di questa libido è e resta, secondo Freud, il mondo degli impulsi che riempie il corpo, che ci circonda tutto intorno e che è inconscio, tanto per il suo lato animalesco quanto per quello del Super-io. Il risultato è «che noi veniamo “vissuti” da forze ignote e incontrollabili» (cioè a dire: dalla potenza estranea del modo di produzione capitalistico, che Freud trasforma nello Es della libido). La psicoanalisi invece è «uno strumento inteso a rendere possibile la conquista progressiva dell'Es da parte dell'io». In tal modo naturalmente si libera soltanto il fondamentale istinto libidico, cioè questo né è diminuito nelle rimozioni né è superato dai vincoli dell'ideale dell'io. Freud per la verità vuole portare razionalmente alla luce il rimosso e l'inconscio che vi è contenuto, dunque diminuire la muffa ipocrita e anche nevrotizzante. Ma quel che poi deve sorgere è unicamente un giorno all'interno della libido privata e del «disagio» di una civiltà alla quale a quanto pare non manca altro che una brezza psicoanalitica.

Così l'impulso sessuale, se non resta l'Uno assoluto, resta comunque fondamentale. La fanciulla per bene semplicemente non vuole prenderne atto, l'io pudico reprime il sesso. Ma in tal modo esso sì che ribolle e spinge, esso non può sfogarsi nella vita presente o consentita. Il sesso e i suoi desideri vengono avvolti, dai borghesi quali Freud li trovò, in uno spesso tessuto di silenzio, ipocrisia e menzogna. E infatti nell'individuo stesso, e non solo nella società ipocrita, la libido soggiace a una censura moralizzatrice che non permette alla nostra vera natura di oltrepassare la soglia della coscienza. Questa censura fa da chiavistello, essa rimuove l'impulso sessuale, lo rinnega non appena la rimozione non riesce del tutto, chiude gli occhi di fronte alla sua conoscenza. Qui per Freud la libido resta sia l'unico impulso fondamentale, sia il contenuto essenziale dell'esistenza umana; infatti l'io, come si è notato, è soltanto una istanza di controllo. Esso esamina il bagaglio che la libido porta con sé, costringe la libido a nascondersi, eventualmente a «sublimarsi» in spiritualità, ma l'io personalmente è improduttivo. La censura moralizzatrice rimuove, ma con ciò essa toglie di mezzo il rimosso soltanto in superficie. I desideri inadempiti, anzi taciuti come se fossero morti, nel procedimento della *rimozione* non fanno che sprofondare più o meno nell'inconscio. Lì marciscono, formano tensioni e complessi nevrotici senza che a chi soffre sia nota la causa. Il processo sessuale affettivo semplicemente dimenticato, non scomparso, seguita a lavorare sotto ogni specie di travestimento. Freud cercò di dimostrare lo stimolo libidico già nelle psicopatie della vita quotidiana, negli errori di linguaggio, di gesti, in sbagli del tipo apparentemente più casuale e più insignificante. Impulsi non sfogati, esperienze incomplete, ferite e disillusioni dimenticate seguitano a bruciare; esse sono scomparse dalla coscienza dell'io, ma non dalla psiche. Da esse deriva la sensibilità apparentemente immotivata, la reazione eccessiva, l'azione nevrotica coattiva, insomma il gruppo affettivo insensatamente autonomizzato e divenuto privo di contenuti: il *complesso*. Tutti i fantasmi, o anche soltanto i fantasmi freudiani, appaiono qui: l'invidia del pene, il complesso di castrazione, il complesso di Edipo e tutto il resto. Alla base di tutti i complessi, secondo Freud, c'è una irritazione sessuale; essi sarebbero fissati a un dimenticato trauma infantile. Da esperienze dell'infanzia

deriverebbero il complesso di castrazione e il cosiddetto complesso di Edipo, cioè di odio per il padre (sebbene Edipo stesso, come Chesterton disse una volta, sia stato l'unico uomo a non aver proprio avuto il complesso di Edipo; perché fino alla fine non seppe che Laerte, da lui ucciso, era suo padre e che Giocasta, da lui sposata, era sua madre). Tutte queste cose dalle strane denominazioni e dagli strani paludamenti sarebbero «procedute da processi interrotti e in qualche modo disturbati, che dovevano restare inconsci». Se dunque riuscisse a scendere con la coscienza nella cantina del rimosso, e a rendere coscienti le condizioni inconscie dei sintomi nevrotici, il nevrotico sarebbe guarito, cioè il suo Io prenderebbe il sopravvento sul suo Es. Colui che conosce la causa dei suoi complessi si guarirebbe da sé; ovviamente soltanto la psicoanalisi potrebbe aiutarlo a conquistare questo sapere. Un faticoso scavo in profondità, una attenzione alle istanze apparentemente secondarie, particolarmente a quelle rese secondarie, ma anche alla diffidenza nei confronti di ideologie che suonano fin troppo belle (come «santità» della maternità e cose simili), tutta questa arte poliziesca sarebbe necessaria per riconoscere il contenuto del sintomo nevrotico e per richiamarlo alla coscienza del paziente. La via maestra per giungere a ciò, anzi la via regia, sarebbe, come è noto, l'interpretazione dei sogni e precisamente l'interpretazione dei sogni notturni quali sogni in cui l'io censorio dorme e il duro mondo esterno è diventato non percepibile. Per Freud ogni sogno è l'appagamento di una fantasia di desiderio inconscia; occorre decifrare analiticamente ciò che si annuncia come desiderio ricavandolo dal simbolismo di cui si veste nel sogno. Il nevrotico contrappone dovunque a questa decifrazione una caratteristica resistenza: l'obliato vuol restare obliato e il suo sintomo mascherato. Ma già qui è importante notare: la resistenza al divenire conscio si trova, secondo Freud, unicamente nella volontà del paziente, e non magari nel materiale dell'inconscio stesso, cioè di *quell'inconscio* che Freud statuisce e che - a parte il grottesco dei suoi contenuti, che nella sostanza sono soltanto libidinosi - è essenzialmente un prodotto o almeno un luogo di rifugio della rimozione. La rimozione stessa è in questo senso un procedimento «per il quale un atto capace di diventare cosciente, un atto quindi che appartiene al sistema preconscious, viene reso inconscio, ossia respinto nel sistema inconscio. E, parimenti, parliamo di rimozione quando l'atto psichico inconscio

non viene ammesso nemmeno nel vicino sistema preconscious, ma viene rimandato indietro dalla censura quando perviene alla soglia di esso». La libido resa conscia dunque non mostra alcuna altra porta se non quella che conduce a ripercorrere e rivisionare un lontano passato. La psicoanalisi vuole essere ab ovo ricordo subcorticale, solitario, decapsulato e, come essa stessa dice, sotterraneo, acherontico.

Perciò in Freud l'inconscio è tale che verso di esso si può unicamente respingere qualcosa. Oppure, nei casi migliori, è un Es che circonda la coscienza come un anello chiuso: un'eredità storico-ancestrale tutt'intorno all'uomo conscio. «Con l'aiuto del Super-io l'io assimila, in una maniera che ci è ancora oscura, le esperienze dei tempi remoti accumulate nell'Es». L'inconscio della psicoanalisi dunque, come si può vedere, *non è mai un non-ancora-conscio*, un elemento di progressioni; esso, piuttosto, consiste di regressioni. Analogamente anche il divenir conscio di questo inconscio rende riconoscibile solo il già stato; cioè: *nell'inconscio freudiano non c'è niente di nuovo*. Ciò fu ancora più chiaro quando C.G. Jung, il fascista psicoanalitico, ridusse la libido e i suoi contenuti inconsapevoli totalmente a elementi primordiali. Nell'inconscio, secondo lui, risiedono esclusivamente primigeni ricordi storico-ancestrali, ovvero fantasie primigenie, erroneamente chiamate «archetipi»; anche tutte le immagini di desiderio ripiombano in questa notte, e significano unicamente preistoria. Jung addirittura ritiene che la notte sia tanto variopinta che la coscienza impallidisce di fronte a essa; egli svaluta la coscienza in quanto odia la luce. Freud, di contro, mantiene bensì il valore rischiatore della coscienza, però conserva appunto una coscienza tale da essere essa stessa circondata dall'anello dell'Es, dal rigido inconscio di una fissa libido. Anche le formazioni artistiche, per quanto produttive, non fanno uscire da questa fissità; esse sono semplicemente *sublimazioni* della libido in sé chiusa: la fantasia è il surrogato dell'appagamento dell'impulso. «Allora il compito da risolvere», dice Freud, «è di dislocare tali mete istintuali, in maniera che non possano essere intaccate dal rifiuto del mondo esteriore». L'impulso sessuale può venir raffinato a caritas, a dedizione al bene del prossimo, e in ultima analisi dell'umanità. Una libido sublimata in senso superiore fa la gioia dell'artista per la sua opera, ma è anche costitutiva del godimento e del soddisfacimento (sostitutivo) che il non artista prova per l'opera

d'arte. Questa dà semplici adempimenti di desiderio di tipo configurato e non impedito: donne, nozze, eroi e per di più il bel cadavere tragico. All'uomo in platea dà quel che manca all'uomo nella vita, dà oro come un bel sogno nella notte. L'osservatore o chi si immedesima in tal modo scarica i suoi desideri, così che non ne soffre più. Ma ogni «catarsi» di questa specie -resta provvisoria, anzi parvente: secondo Freud l'arte lavora esclusivamente con le illusioni che l'insoddisfatta libido si lascia spacciare. Quanto è lontano Freud, e con quanto meccanicismo, dalla concezione di Pavlov secondo la quale proprio i processi psichici superiori, con l'influsso durevole dei mutamenti del mondo circostante, da loro colti, agiscono sui processi affettivi e organici; essi non sono affatto soltanto cose dipendenti o addirittura processi sostitutivi di per sé inessenziali. Ma in Freud restano unicamente la libido sessuale, il suo conflitto con gli impulsi dell'io e con tutta quanta la cantina della coscienza, da cui salgono poi le illusioni.

Istinto di potere, istinto di ebbrezza, inconscio collettivo

Ma anche in un corpo concepito in maniera tanto opaca, l'impulso sessuale non vive sempre e non da solo. Perciò Freud, dopo che ebbe preso quella via, venne, com'è noto, contraddetto da alcuni suoi allievi. Questi allievi si affrettarono o a evidenziare una forza istintuale completamente diversa o a bronzare la libido. La prima cosa la tentò Alfred Adler, il fondatore della cosiddetta psicologia individuale, la seconda (con una patina mitica) C.G. Jung. Così, come Freud obietta a entrambi, «il problema della sessualità, che grava su tutti, viene messo da canto d'un colpo». In ogni caso esso apparve accantonabile, nel sistema di altre molle istintuali esso non è propriamente l'Uno assoluto. Adler, in maniera puramente e semplicemente capitalistica, pone su una base bisessuale la volontà di potenza come impulso umano fondamentale: l'uomo vuole in prima istanza dominare e sopraffare. Egli vuole salire dal basso in alto, vuole stare in alto, vuole passare dalla linea femminile che è in lui alla linea virile, sentirsi individualmente confermato come vincitore. Vanità, orgoglio, «protesta virile» sono dunque gli affetti in cui tale istinto fondamentale si manifesta nella maniera più evidente; la vanità ferita, l'orgoglio frustrato sono la fonte della maggior parte delle

nevrosi. Il sesso stesso è solo un mezzo per arrivare alla mèta finale, che è la conquista del potere: «La libido, l'impulso sessuale, le inclinazioni perverse, di qualsiasi provenienza esse siano, sono subordinate alla stessa idea direttrice» (Adler, *Der nervose Charakter*, 1922, p. 5).¹ All'inizio dello sviluppo che conduce alla nevrosi si colloca minacciosamente la sensazione di incertezza e di inferiorità; l'istinto di potere inappagato genera il complesso di inferiorità. Ma come su una ferita si ispessisce la pelle, quasi come procedimento protettivo nei confronti di danni futuri, e come al venir meno di un rene la funzione dell'altro si rafforza, così anche inferiorità psichiche vengono ipercompensate dall'io. In parte attraverso maschere e finzioni: la volontà di potenza diventa allora volontà di apparenza; ma in parte anche attraverso prestazioni potenziate: la volontà di potenza in tal modo si mantiene innocua, eventualmente in un mondo bello, in un mondo di fantasia. Veramente non si vede da dove essa possa attingere il suo materiale; perché la volontà di potenza, di per sé necessariamente nuda, non può ovviamente essere sublimata nel suo contenuto. Ciononostante resta essenziale in questa volontà appunto la meta, conformemente alla volontà di porsi in primo piano; essa prende il posto della mera e innata spinta dal basso, dunque della freudiana libido sessuale. L'individuo costruisce se stesso mediante una immagine guida o anche mediante una recita e una finzione: «La malsicurezza, fonte di sentimenti sgradevoli, è ridotta ai suoi minimi termini, per venir subito trasformata nel suo contrario il quale, nella sua qualità di meta fittizia, diventa il punto di orientamento di tutti i desideri, di tutte le fantasie, di tutte le aspirazioni». Così l'uomo - in questa psicologia individuale non si ha a che fare con altri che col singolo - forma il suo carattere: «Per non deviare dal cammino che deve condurlo verso l'alto, per rendere più perfetta possibile la sua sicurezza, egli usa i suoi tratti di carattere per imporre linee direttive attraverso i campi estesi e caotici del suo dominio psichico». Così in Adler viene reso fondamentale, fin dal principio, tutto ciò che è personale, e viene educato attraverso una volontà finalizzata, che per la verità è in ampia misura inconscia ma per nulla affatto ingenua. Così dominerebbe fondamentalmente la causa finalis, che subordinerebbe il momento biologico alla meta capitalisticamente interessata, orientata alla sicurezza della personalità e all'innalzamento del senso della personalità. Mentre Adler in tal

modo espunge dalla libido il sesso e instaura la potenza individuale, la sua definizione degli istinti percorre la via, sempre più determinata in senso capitalistico, da Schopenhauer a Nietzsche e riflette questa via sul piano ideologico-psicoanalitico. Il concetto freudiano di libido era affine alla «volontà di vivere» della filosofia di Schopenhauer; Schopenhauer aveva appunto identificato gli organi genitali come i «punti focali della volontà». La «volontà di potenza» di Adler invece coincide per la denominazione, in parte anche per il contenuto, con la determinazione dell'istinto fondamentale dell'ultimo periodo di Nietzsche; in tal misura qui Nietzsche ha vinto nella psicoanalisi su Schopenhauer, cioè il pugno imperialistico ha vinto sul corpo piacere-dispiacere da rentier. La lotta della concorrenza, che non lascia tempo per le preoccupazioni sessuali, sottolinea l'ambizione invece della lussuria; il giorno ribollente dell'uomo d'affari oscura così la calda notte dell'uomo di vita e della sua libido.

Ma anche questa soluzione non tenne, poiché erano sempre meno gli uomini attirati dal giorno diventato inospitale. Sempre più forte cresceva nel piccolo borghese il desiderio di distendersi, tornando all'indietro, in una oscurità irresponsabile, ma anche più o meno selvaggia. Soprattutto la via verso la cosiddetta altezza perdeva di interesse e prospettiva nella stessa misura in cui nel capitalismo monopolistico diminuivano i liberi imprenditori. Diventava più attraente la via nel cosiddetto profondo, in un profondo in cui gli occhi si chiudono invece di mirare a una mèta. C.G. Jung, lo psicoanalista che spumeggiava di fascismo, al posto dell'istinto di potenza pose di conseguenza l'impulso all'ebbrezza. Come il sesso è solo una parte di questa libido dionisiacamente universale, così lo è anche la volontà di potenza, anzi quest'ultima appunto viene compiutamente trasformata in ebbrezza di battaglia, in accecamento che mira a uno scopo per nulla individuale. Così in Jung la libido diventa una unità originaria arcaicamente non scissa di tutti gli istinti o semplicemente «eros»: essa si estende dal pranzo alla cena, dal coito alla unio mystica, dalla bocca spumeggiante dello sciamano, anzi dello stregone, fino all'estasi del Beato Angelico. Anche qui, fra l'altro, Nietzsche vince su Schopenhauer, però vince come affermazione di un Dioniso alla mescalina sulla negazione della volontà di vivere. Di conseguenza anche l'inconscio contenuto in questa libido mistificata non viene combattuto, né si cerca di risolverlo nella coscienza odierna, come

in Freud. Invece la nevrosi, particolarmente quella degli uomini moderni, troppo civilizzati e consapevoli, secondo Jung deriva proprio dal fatto che gli uomini si sono allontanati troppo da ciò che cresceva inconsciamente, dal mondo dell'«originario pensiero istintivo». Qui Jung collima non soltanto col Dioniso fascistizzato, bensì in parte con la filosofia vitalistica di Bergson. Bergson, certo in una maniera ancora secessionistico-liberale, aveva già contrapposto l'intuizione all'intelletto, l'inquietudine creatrice all'ordine chiuso e alla geometria rigida. Ma molto più che con l'«*élan vital*» di Bergson, il fascista Jung collima con le deformazioni romantico-reazionarie che il vitalismo di Bergson ha subito; tale è il caso dei sentimentali poeti del pene come D.H. Lawrence, e dei completi filosofi alla Tarzan come Ludwig Klages. L'«*élan vital*» di Bergson era ancora rivolto in avanti; corrispondeva allo «stile floreale» o al «secessionismo» degli anni novanta, conteneva parole di libertà, non di vincoli regressivi. Invece D.H. Lawrence, e Jung con lui, canta gli aspetti selvaggi della primigenia epoca d'amore, dalla quale l'uomo si è allontanato per sua sventura; egli cerca la luna notturna nella carne, il sole inconsapevole nel sangue. E Klages suona in maniera astratta lo stesso corno taurino; egli non si limita, come i primi romantici, a richiamarci al medioevo, ma addirittura al diluvio, appunto lì dove abita anche l'impersonale, pandemonica libido di Jung. Per la verità ci sarebbero, ci insegna Jung, Io e individui, ma sarebbero cose che nell'anima non vanno molto nel profondo; perfino la personalità sarebbe soltanto una maschera o una parte recitata nella società. Quel che agisce nella personalità e sotto specie di personalità sarebbe piuttosto pressione vitale proveniente da strati molto più profondi e molto più antichi, magico-collettivi come per esempio la razza. La persona individuale sarebbe collettiva nella sua base e a questa ricondurrebbe: «Per il fatto stesso che l'individuo non è soltanto un essere singolo, ma presuppone anche dei rapporti collettivi per poter esistere, il processo di individuazione non porta all'isolamento, bensì a una coesione collettiva più intensa e più generale» (Jung, *Psychologische Typen*, 1921, p. 637).² La competizione e la libera concorrenza che in Adler pungolavano ancora a superarsi a vicenda e a una psicologia individuale sempre più profilata, qui si annegano nella «comunità popolare» e nella «psicosintesi», cioè appunto in una regressione arcaica co-collettiva. Sorge, molto dietro la singola esperienza

individuale, quando non dietro i resti arcaici di un mero ricordo umano, un inconscio impersonale anzi inumano. Ricordi primigeni dovrebbero dunque essere viventi fin dall'epoca dei nostri antenati animaleschi, dunque ancora molto prima del diluvio; a tale scopo Jung accoglie il concetto di «engramma», introdotto da Semon nella biologia, concetto di una memoria della materia organica nel suo complesso e delle sue tracce nella memoria. Nella libido queste sono incise come piano dell'animale originario, ma esse trattengono anche l'inconscio di per sé in ciò che è originariamente avvenuto. Dunque la psicosintesi non scompone proprio in giorno e parti esterne ma «riflette» e con il simbolo, dato nevroticamente o in altro modo, rientra nella notte che le è propria: «Proprio come l'analisi (il procedimento riduttivo casuale) scinde il simbolo nelle sue componenti, il procedimento sintetico condensa il simbolo in espressione universale e comprensibile». L'inconscio di Freud - nonostante gli elementi arcaico-genealogici che egli credeva di vedere e che nella sua scuola sono stati «scavati» fino a farli diventare ricordi primigeni dei primi animali terrestri - l'inconscio di Freud dunque era tutto sommato individuale, cioè ripieno di rimozioni acquisite individualmente e di rimozioni discendenti dal passato recente di un individuo moderno. Invece l'inconscio di Jung è perfettamente generale, primigenio e collettivo, si contrabbanda quale «abisso di cinquecento millenni al di sotto del paio di millenni di civiltà», più che mai dunque al di sotto dei pochi anni di vita individuale. In questo abisso non soltanto non c'è niente di nuovo, ma esso contiene cose decisamente vecchissime; tutto ciò che è nuovo è eo ipso privo di valore, anzi nemico del valore; secondo Jung e Klages è nuova unicamente l'odierna distruzione degli istinti, la scomposizione dell'antichissima base fantastica a opera dell'intelletto. Anche il conflitto nevrotico è sofferenza di questo fondo istintuale e fantastico a causa dell'intelletto; o, come diceva Lawrence: gli uomini hanno perso la luna dalla loro carne, il sole dal loro sangue. Perciò il nevrotico non dovrebbe venir allontanato completamente dall'inconscio che egli ancora ha, piuttosto secondo Jung è necessario guidarlo in modo da farlo tornare all'inconscio collettivo, e cioè alle «forze antichissime della vita». La psicosintesi - che fugge il presente, odia il futuro, cerca il tempo primigenio - diventa dunque la stessa cosa che «religione» nel senso etimologico della parola: cioè re-ligio, legame con ciò che è stato. Così, in vera

tolleranza notturna, non risulta alcuna differenza tra la bocca spumeggiante dello sciamano e Meister Eckart; anzi, lo sciamano è meglio. Per non dire poi di quanto più in alto stia la superstizione più fanatica rispetto ai lumi della ragione; poiché naturalmente l'inconscio collettivo di Jung fluisce nella stregoneria molto più corporosamente che nella ragione pura.

«Eros» e archetipi

A questo punto si arriva, fra l'altro, se al corpo si toglie l'io conscio. Se la libido viene spinta totalmente nell'oscurità, nell'inconscio come meta. In Freud al malato si rammentava l'inconscio solo perché se ne liberasse. In C.G. Jung invece gli viene rammentato perché sprofondi totalmente nell'inconscio e precisamente in strati sempre più profondi e lontani. La libido diventa arcaica; sangue e terra, uomo di Neandertal ed epoca terziaria ne sorgono contemporaneamente e ci vengono incontro. Il discepolo di Jung e Klages G. Benn diede a tutto ciò un'espressione tanto psicosintetica quanto lirica: «Noi portiamo nella nostra anima i popoli primitivi e quando la tarda ratio si allenta, nel sogno e nell'ebbrezza, essi montano con i loro riti, il loro spirito prelogico, e ci concedono un'ora di partecipazione mistica. Se la sovrastruttura logica si scioglie, e la corteccia, stanca degli assalti dei reperti prelunari, apre i confini eternamente contesi della coscienza, allora appare ciò che è antico e inconscio nella magica trasformazione dell'io e nella magica identificazione, nella primitiva esperienza di essere dovunque ed eternamente». Jung ha spinto sempre più fortemente la libido a queste connessioni arcaiche; al tempo stesso ha concepito questi primordi in maniera così nebulosa e generica che tutta quanta la irratto di una volta, a prescindere da quel che dice, trova un suo permutabile posto. Qui si ha veramente la notte in cui tutte le vacche sono nere, la notte di quella libido smisuratamente ampliata, collettivizzata fino a farne ventre della natura, che ora si chiama anche anima del mondo. Eros, Platone, teosofia indiana, immagini alchimistiche e astrologiche, Plotino o quel che C.G. Jung intende per tale, turbinano in maniera confusa, tutti unificati nella libido «di tempi prelunari»: «Per quel che concerne l'aspetto psicologico di questo concetto, voglio ricordare il significato cosmogonico di Eros in

Platone e in Esiodo, e anche la figura orfica di Fanete, il “luminoso”, il primo a essere creato, il padre di Eros [...] Il significato orfico di Fanete equivale a quello dell’indiano Kàma, dio dell’amore e in pari tempo principio cosmogonico» (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1925, p. 127).³ Saltando abissi, e come se fosse la stessa cosa solo perché suona tanto cosmico, si aggiunge quanto segue: «Nel neoplatonico Plotino l’anima del mondo è l’energia dell’intelletto». In tal modo la libido di Jung si apre come un intero sacco di misteri atavici non digeriti, o meglio di abracadabra, anzi questo sacco, secondo le stesse parole di Jung, trascina «dietro di sé una invisibile coda di sauro; cautamente separata, diventa il serpente di salvezza del mistero» (*Über die Archetypen des kollektiven Bewußtseins*, 1935, p. 227).⁴ Infatti il diluvio resta conseguentemente la cosa più vicina all’eros che ha dato inizio a tutto, e a esso l’eros tende a ritornare, seguendo linee prelogiche e allontanandosi dalla coscienza. Il luogo anatomico di questa libido è l’antichissimo simpatico, non il sistema cerebrospinale; il suo Organon, che già le è semi-insufficiente, troppo illuminato, resta la mitologia. Il legame materno per esempio secondo Jung non ci lega a una madre individuale ma a una generale, antichissima immagine materna. Esso è il legame con Gea o Cibeles, con quella natura arcaica (già-stata), che deve essere alla base anche di Astarte, di Iside, di Maria. Così l’investimento libidico diventa qui ulteriormente senz’altro «immagine primordiale», attraverso ogni singola madre appaiono e vincono gli «archetipi della madre terra». Archetipo in generale, la «représentation collective» di Lévy-Bruhl, è la parola d’ordine con cui la libido di Jung chiama il suo inconscio collettivo. L’inconscio, e solo questo, viene di conseguenza totalmente popolato da archetipi: serpente, cucina, fuoco, pentola sul fuoco, profondità acquatica, madre terra, vecchio mago sono alcuni dei loro esempi. Proprio nell’uomo moderno, in quanto uomo del mescolamento mitico, questo elemento di immagine primordiale deve essere altamente infiammabile: chi parla in archetipi parla con mille lingue e ciò, secondo Jung, solo perché la creatura intellettuale media se stessa con la vita di immagini istintuali propria dell’animale umano primigenio, con la gigantesca risonanza di sangue e terra. L’inconscio collettivo però non è soltanto il luogo di questa specie di salute, secondo Jung esso contiene anche tutte quante le forme fondamentali della fantasia umana: qualunque

cosa sia stata sognata come mondo migliore o più bello, è anima della razza, è archetipica.

Tale è la maniera narcotizzante in cui qui è stato eseguito il compito di tendere dal chiaro allo scuro. Gli affari capitalistici possono essere ancora sbrigati soltanto se la coscienza delle loro vittime viene obnubilata nel tempo libero. Conseguentemente Jung ha generalizzato e arcaicizzato su tutta la linea l'inconscio di Freud; non se ne vuole la risoluzione razionalistica. Né qui ha luogo alcuna sublimazione (sotto specie della quale comunque, secondo Freud, si arriva alla cultura); Jung, allievo di Freud, realizzata la congiuntura, si proclamò libero anche su questo punto dalla «psicologia ebraica». Invece della sublimazione c'è la «santa oscura notte primigenia», piena in quanto tale di bagliori di sangue e di orge di immagini; questa forza è essa stessa già in ordine, anzi l'unica cosa che viva in ordine. Certo qui Jung, come si vedrà, si imbattè in un patrimonio fantastico non privo di importanza, quello degli archetipi. Però, come egli ne ricavò il concetto dal Romanticismo, così non lo ha mai tirato fuori dall'inarticolato dilettantismo romantico. Per la cosiddetta psicosintesi è utilizzabile unicamente, e tutta in blocco, la mania di formare immagini primitive, e la ciarlataneria magica (comandata dal capitale monopolistico) le torna utile. Il rapporto di questa libido panica col fascismo tedesco è manifesto; qui la coscienza dei sonnambuli alla C.G. Jung non è affatto sospesa. Anche per il fascismo l'odio dell'intelligenza è, come Jung dice letteralmente, «l'unico mezzo per compensare i guasti dell'odierna società». Anche il fascismo ha bisogno del culto funereo di un'epoca primigenia imbellettata, per nascondere il futuro, per fondare la barbarie e bloccare la rivoluzione. L'impulso fondamentale, con tutto ciò, diventa un impulso verso quel fondamento in cui Dioniso vuole chiamarsi soltanto Moloch. Un fondamento regressivo è celebrato sia come medicina sia come morale cui tutto ciò che è umano è ridivenuto estraneo. Così, come si è detto, Freud, che voleva pur sempre fare opera di chiarificazione liberale, e Jung, il fascista mistificante, costituiscono in ampia misura dei contrari nella comune «psicologia del profondo» (come essa modestamente si chiama): il liberale vuol rendere consapevole ciò che è rimosso, il reazionario vuole tornare a legare il conscio con il rimosso, anzi respingerlo sempre più profondamente nell'inconscio. In Freud l'inconscio viene combattuto e, nella misura in cui esso è una

acquisizione individuale, mantenuto nell'ambito dell'individuo. In Jung si dà il benvenuto all'inconscio e lo si colloca completamente nell'arcaico collettivo, considerandolo per di più con illimitata tolleranza verso tutto ciò che vi è sospeso intorno sotto forma di nebbia, nume o tabù. Ma ancora una volta: nel punto principale il maestro Freud sta sullo stesso piano del suo allievo pervertito; entrambi considerano l'inconscio unicamente come un qualcosa di passato nello sviluppo storico, come qualcosa di sprofondata in cantina e presente solo lì. Entrambi, anche se in maniera estremamente diversa e con diversissima estensione della regressione, conoscono soltanto un inconscio rivolto all'indietro o al di sotto della coscienza già presente; non conoscono il preconcio del nuovo. E per quel che riguarda la dottrina degli impulsi di cui stiamo discorrendo, tutta quanta la scuola psicoanalitica è unita dal fatto che essa sottolinea meri impulsi pepati, separandoli in modo mitico-concettuale dal corpo vivente. In questo modo nasce un idolo che si chiama libido o volontà di potenza o Dioniso primigenio e soprattutto una assolutizzazione di questi idoli. E come ciò che viene assolutizzato viene staccato dal corpo vivente, che invece vuole conservare solo se stesso e nient'altro, così in Freud come in Adler, e soprattutto poi in Jung, esso non viene affatto discusso come *variabile di condizioni economico-sociali*. Ma se occorre in generale evidenziare gli impulsi fondamentali, essi saranno nell'uomo continuamente variati materialmente a seconda delle singole classi ed epoche, di conseguenza anche intenzionalmente ovvero come direzione dell'impulso. E la cosa più importante è che gli impulsi fondamentali di volta in volta accentuati nella psicoanalisi non sono affatto tali in senso stretto, essi sono troppo parziali. Essi non si impongono affatto in maniera così univoca come per esempio la fame, che la *psicoanalisi trascura ovunque*; essi non sono ultima istanza tanto quanto il mero impulso a conservarsi in vita. Questo impulso è l'impulso di autoconservazione, esso soltanto dovrebbe essere così fondamentale - nonostante tutti i suoi mutamenti - da porre in generale in movimento gli altri impulsi.

13. LA LIMITATEZZA STORICA DI TUTTI GLI IMPULSI FONDAMENTALI SITUAZIONI DIVERSE DELL'INTERESSE

EGOISTICO AFFETTI PIENI E AFFETTI D'ATTESA

Il bisogno impellente

Della fame finora si è parlato poco, troppo poco. Sebbene questo pungolo abbia proprio un aspetto originario o primevo. Infatti un uomo senza nutrimento muore, mentre senza godimento d'amore si può comunque vivere per un po'. Ancor più si può vivere senza soddisfacimento dell'istinto di potenza, ancor più senza ritorno nell'inconscio di antenati di cinquecento-mila anni fa. Ma il disoccupato che sviene, che da giorni non ha mangiato, è stato realmente ricondotto al luogo del più antico bisogno della nostra esistenza, e lo rende manifesto. L'empatia con gli affamati è senz'altro l'unico sentimento diffuso, anzi l'unico possibile quanto a estensione. La ragazza, o anche l'uomo, che hanno desiderio d'amore, non eccitano la nostra compassione, il lamento di chi ha fame invece è senz'altro il più forte, e l'unico che possa essere mostrato senza circonlocuzioni. Nella infelicità di chi ha fame si crede; perfino chi ha freddo, perfino chi è malato, per non dire chi è malato d'amore, al confronto fa l'effetto di malato di lusso. Anche la massaia più egoista dimentica eventualmente la stizza della sua avarizia quando il mendicante mangia la minestra regalatagli. Qui, già nella compassione usuale, il bisogno è indubbio, e il suo desiderio è chiaro. Lo stomaco è la prima lampada sulla quale deve essere versato olio. Il suo anelito è preciso, il suo impulso è così inevitabile che non può nemmeno venir rimosso a lungo.

L'impulso fondamentale più certo: l'autoconservazione

Ma per quanto forte la fame urla, assai raramente riceve qui un nome clinico. Questa lacuna mostra che soltanto i pazienti migliori sono sempre stati e sono tuttora curati psicoanalitica-mente. La preoccupazione sul modo di trovare da mangiare era, per Freud e per i suoi visitatori, la meno fondata. Il medico psicoanalista, e innanzitutto il suo paziente, provengono da un ceto medio che fino a tempi recenti aveva poco bisogno di preoccuparsi dello stomaco. Comunque, quando la Vienna di Freud diventò meno priva di preoccupazioni, ci fu un consultorio psicoanalitico per suicidi

mancati, in cui ci fu occasione di prendere conoscenza anche di impulsi al di sotto della libido. Infatti oltre il novanta per cento dei suicidi avvengono per ristrettezze economiche e soltanto il resto per pene d'amore (a proposito: non rimosse). Tuttavia anche nella Vienna borghesemente declassata, sulla parete del consultorio psicoanalitico era appesa la scritta: «Questioni economiche e sociali qui non possono essere trattate». In questo modo, comprensibilmente, della vita interiore del suicida mancato si poteva venire a sapere poco, altrettanto poco veniva quindi superato il complesso più frequente, quello che Franziska Reventlow ha chiamato, in maniera per niente medica, complesso del denaro. Il pungolo della fame viene dunque espunto dalla psicoanalisi esattamente come la libido dall'ipocrisia del salotto. Questa è la limitatezza di classe dell'indagine psicoanalitica degli impulsi fondamentali; vi si aggiunge una limitatezza nazionale. Forse non per quello che riguarda la libido, ma certamente per quel che riguarda la censura morale dell'io e di conseguenza la rimozione. Qui c'è una differenza caratteristica nel ceto medio di paesi diversi, in particolare della Francia e della Germania. Se a Parigi uno scapolo non si porta una ragazza in camera almeno una volta alla settimana oppure non passa una notte fuori, il direttore del suo albergo comincia a preoccuparsi del conto: poiché l'affittuario non sembra essere normale sessualmente, c'è da aspettarsi di conseguenza che nemmeno paghi l'affitto. Il borghese francese è dunque meno baciapile che non il tedesco medio, per non dire dell'inglese; di conseguenza egli dimostra meno ipocrisia sessuale, meno complessi di rimozione libidica. E nel proletariato né l'ipocrisia né soprattutto la libido hanno quell'ampio posto che la psicoanalisi viennese suppose ab origine. Fame e preoccupazioni restringono nel ceto basso la libido; là ci sono sofferenze meno nobili ed esse hanno una causa più tangibile, che merita nomi meno artistici. I conflitti nevrotici del proletariato non consistono purtroppo di una cosa così ben piazzata come la freudiana «fissazione della libido su determinate zone erogene» oppure la adleriana «maschera di carattere mal posta» oppure la junghiana «regressione incompleta all'era originaria»; e difficilmente la paura di perdere il lavoro è un complesso di castrazione. La psicoanalisi per la verità non può fare a meno di prendere a volte nota della fame e della sete, e ugualmente dell'interesse all'autoconservazione; ma stranamente l'impulso

all'autoconservazione non viene connesso da Freud nel suo insieme con lo stomaco e col sistema corporeo, nel quale è ancorato in maniera quanto mai intima, ma al gruppo dei tardi impulsi dell'io, i medesimi dunque cui appartiene anche la censura morale. Esso prende così l'aspetto di un ultimo arrivato, del quale non si parla nel consultorio, come di un atto accessorio di fronte all'eros che fa da spingitutto. Ma è evidente che non c'è nessuna concezione erotica della storia in luogo di quella economica, nessuna spiegazione del mondo in base alla libido e alle sue devianze invece che in base all'economia e alle sue sovrastrutture. Perciò infine vogliamo attenerci anche qui all'espressione reale delle cose: all'*interesse economico*, che non è certamente l'unico ma è quello fondamentale. L'autoconservazione che vi si annuncia è il più solido fra i diversi impulsi fondamentali e, nonostante tutte le trasformazioni di tempi e di classi cui anch'esso soggiace, è certamente il più diffuso. Si può perciò dire, con tutte le riserve e con professata repulsione nei confronti di una assolutizzazione: l'autoconservazione - con la fame come espressione più palpabile - è l'unico impulso fondamentale fra i molti che meritano affidabilmente questo nome, essa è l'ultima istanza pulsionale e quella più concretamente riferita al portatore. Perfino l'idealista Schiller deve insegnare che il mondo conserva il suo meccanismo «attraverso la fame e attraverso l'amore»; così egli, oltretutto, pone la fame al primo posto e l'amore al secondo. Tale annotazione era ancora possibile, allora, nella borghesia in ascesa, anche se senza le giuste conseguenze; nella tarda borghesia, cui appartiene anche la psicoanalisi di Freud, la fame venne cancellata. Oppure diventò una sottospecie della libido, per esempio la sua «fase orale»; l'autoconservazione non viene affatto in luce come impulso originario. «Suum esse conservare», mantenersi in esistenza, è e resta, secondo la splendida definizione di Spinoza, l'«*appetitus*» di tutti gli esseri. Se l'economia concorrenziale del capitalismo lo ha reso individuale oltre misura, esso però attraversa incessantemente tutte le società, nonostante tutte le sue trasformazioni.

Trasformazione storica degli impulsi, anche dell'impulso di autoconservazione

Come nessun impulso resta rigido, nemmeno lo resta il suo

supporto. Qui non c'è proprio niente di posto una volta per tutte, per esempio all'inizio, anzi proprio il nostro sé non ci è dato in partenza. Essendoci un mutamento storico delle passioni, e nascendone di nuove, con nuovi scopi, muta anche il focolare soggettivo sul quale tutte bollono. Non c'è né un impulso «originario» né un «uomo originario» e nemmeno un «antico Adamo». La cosiddetta «natura dell'uomo», quale l'intende la rigida ricerca degli impulsi fondamentali, è stata ricoltivata e spezzata cento volte nel corso della storia. Fra le piante coltivate e gli animali di allevamento si può essere conservata una specie originaria per via della natura esteriore e accumulativa dell'allevamento, fra gli uomini no. Tra le piante coltivate e gli animali allevati, certo, c'è ancora la semplice rosa canina, che è stata nobilitata a rosa di lusso con l'innesto, e la selvaggia colomba delle rocce, da cui tutti i nostri piccioni di allevamento discendono e cui in opportune circostanze tornano. Invece l'uomo storico, anche se si inselvaticisce, non ridiventa mai l'uomo primitivo da cui sono proceduti i diversi addomesticamenti storici. Egli diventa un barbaro decadente con una psicopatía pulsionale ben nota e storicamente classificata; diventa un qualche Barbablù oppure Nerone oppure Caligola oppure Hitler, ma non un uomo di Neandertal del «sano diluvio». Anche moltissimi cosiddetti primitivi di oggi, com'è noto, non sono per nulla tali, non sono la più antica creatura umana. Essi rappresentano piuttosto i prodotti di decadenza di grandi culture; essi non sono l'antica physis, bensì sono diventati da un bel pezzo una nuova physis, per aver ereditato qualità storicamente conquistate. Il «pagano» battezzato da un missionario, l'«antico Adamo» di cui il cristiano si spoglia, è esso stesso a sua volta il «Cristo» di un'etica e di una religione precedente, cioè di un precedente rivolgimento della creatura. Con ciò il cosiddetto uomo degli istinti primordiali non è rinvenibile al di sotto dell'uomo storico e moderno e scientificamente non c'è. Quel che si chiama così, o è (in Freud) il borghese uomo istintuale, distorto e sepolto sotto l'ipocrisia del secolo vittoriano, oppure è addirittura (in Jung) una fantasmagoria fascista, coltivata in provette mitologiche. Proprio perché la ricerca sugli istinti fondamentali rispecchia più di ogni altra l'impulso proprio dei tempi, ha avuto dovunque risultati tanto diversi. L'«uomo naturale» di Rousseau era arcadico e razionale, l'«uomo naturale» di Nietzsche invece era dionisiaco e alieno dalla ragione; cioè,

l'uno soddisfaceva i desideri dell'illuminismo, l'altro i desideri dell'imperialismo (e contemporaneamente della «nostalgia anticapitalistica» che cova tra i borghesi). Corrispondentemente anche il luogo storico della «creatura», quale Freud la tratteggia, è esattamente precisabile: questo uomo della libido - insieme con tutti i suoi sognati adempimenti di desiderio - vive nel mondo borghese alcuni decenni prima e alcuni decenni dopo il 1900 (considerato l'anno chiave della secessionistica «liberazione della carne dallo spirito»). Anche il tipo di percezione sessuale, di conseguenza l'eccitabilità della libido, varia di volta in volta in ogni società e in ogni strato di questa società. Perfino per la fame non c'è una struttura istintuale «naturale» già per il fatto che il tipo di percezione a essa coordinato, e di conseguenza il mondo degli stimoli, è storicamente variabile. Perfino la fame non è più, nell'uomo, una direzione fondamentale biologicamente conservata, né resta costantemente nell'istinto fisso della ricerca di nutrimento e delle sue strade stabilite. Essa piuttosto, quale bisogno storicamente divenuto e guidato, è in interazione con gli altri bisogni sociali, e perciò storicamente varianti, ai quali essa fa da base e con i quali appunto muta altrettanto quanto li fa mutare, seguendo la crescita e le pretese di strati sempre più ampi che acquistano appetito. In breve, tutte le definizioni degli istinti fondamentali prosperano solo sul terreno del loro tempo e sono a esso limitate. Già per questo non si possono assolutizzare e ancor meno si possono staccare dal rispettivo essere economico degli uomini. La libido (che negli animali è limitata all'epoca del calore), l'istinto di potenza (che al più presto comincia con la divisione in classi) appaiono al confronto secondari, e del resto tutti contengono al proprio interno la fame, l'appetito. Il suo bisogno di essere soddisfatto è l'olio sulla lampada della storia, tuttavia, a seconda di come cambia quel soddisfacimento, perfino questo bisogno primario ha un aspetto diverso. L'ultima istanza, nella compagine degli istinti storicamente presenti, la forma l'interesse economico, ma anche questo, anzi proprio questo, come è noto, ha le sue mutevoli forme storiche, le sue mutazioni nel modo di produzione e di scambio. Anzi anche il sé dell'uomo che vuole conservarsi e che si riproduce prendendo cibo, che anzi viene prodotto insieme alle diverse forme economiche e ai diversi rapporti con la natura, è esso stesso l'essenza storica più variabile. Cioè tale che - nonostante il suo impulso fondamentale più certo, e

che resta relativamente il più universale; la fame - deve sempre andare avanti attraverso la storia al fine di essere e divenire per mezzo del lavoro. La storia, come possibile conquista dell'uomo, è la metamorfosi dell'uomo anche per quel che riguarda il nostro nucleo, il sé che si forma. Non limitata al selfish system, a questa fase capitalistica dell'egoismo, bensì presente prima di essa, e tanto più dopo di essa, l'auto-conservazione, la conservazione dell'uomo non cerca minimamente la conservazione di ciò che è stato aggiunto al sé e che è divenuto con esso. Così autoconservazione significa, in ultima istanza, l'appetito di tener pronte condizioni più autentiche e più adeguate al nostro sé che si dispiega, e che lo fa solo nella solidarietà e in quanto solidarietà. Se queste circostanze avanzano, allora in esse si prepara un incontro con se stessi; e l'incontro con se stessi comincia, molto coinvolgente, in tutte le manifestazioni e opere che annunciano una situazione finale. Tuttavia il nostro sé, con la sua fame dalla variabile estensione, resta ancora aperto, mosso, in ampliamento.

Moto dell'animo e situazione del sé, appetito degli affetti di attesa, in particolare della speranza

Per ricominciare dalla fame, gli impulsi immediati non si limitano a provenirne. Ma ne discendono anche in quanto «sentiti», in quanto sentimenti istintuali in cui brama oppure repulsione li avvertono fortemente. Questi impulsi, che agiscono non solo immediatamente ma anche come sentimenti, sono i moti dell'animo o affetti; se l'uomo si getta tutto in un solo affetto, questo diventa una passione. Ma attraverso tutti i moti dell'animo fluisce una linfa del tutto particolare, dal cuore proviene una sorta di sangue anche psichico. E siccome in ogni affetto, a differenza dal sentire e dall'immaginare, c'è una temperatura interna, questa avverte anche se stessa. Dunque gli affetti si distinguono dalle sensazioni e dalle rappresentazioni in istanza non ultima per il fatto che procedono, divenendo consapevoli del loro processo quale sentimento di sé ancora semi-immediato. Anzi in questo immedesimarsi «situazionale» essi possono procedere in maniera vaga quanto all'oggetto, prima che si presenti un oggetto esterno *chiaro*, cui l'animo mosso si riferisce. Ciò non soltanto nella situazione diffusa e indecisa che si chiama «stare» o, meno

immediatamente, «stato d'animo», di cui parleremo più in là, ma anche in una condizione più decisa, o almeno in quei moti dell'animo che fin dall'inizio rientrano nelle «disposizioni» organiche. Così in persone giovani e in tipi erotici c'è per tutta la vita una specie di moto psichico intransitivo di innamoramento, in cui solo successivamente entrano gli oggetti pertinenti; né essi erano dati in anticipo all'innamoramento in via narcisistica, cioè nel corpo del soggetto. Così - non come moto ma certo come stato d'animo - esiste la lievità di carattere, e anche la speranza; e non è affatto detto che essa appaia soltanto quando sappia con chiarezza che cosa spera. In tal modo si parla o si parlava, innalzando tutta quanta la «disposizione» organica a situazione di sentimento, di un «temperamento» sanguigno (o all'opposto di uno malinconico). Ciò può spingersi molto oltre la semplice condizione di sentimento, trapassando in moti intransitivi dell'animo con contenuti immaginativi del tutto assenti oppure «fondanti» in maniera assai debole. Naturalmente, quanti più contenuti di sensazione e di immaginazione si aggiungono, tanto più chiaramente questi processi intransitivi diventano transitivi e riferiti all'oggetto: come la vaga brama, grazie alla rappresentazione del suo qualcosa, trapassa in desideri con contenuti di desideri, tanto più ora nel mondo degli affetti predomina l'amore per qualcosa, la speranza di qualcosa, la gioia per qualcosa. Non ci sarebbero del resto repulsioni o brame senza il qualcosa esterno che le evoca; appunto, però, questo qualcosa di esterno non deve essere necessariamente chiaro già in anticipo. Gli affetti non restano limitati al semplice esperire del loro esperire, meno che mai con l'interpretazione idealistica che il loro contenuto si presenti solo come «contenuto obiettivo» e non concretamente come oggetto esterno che stimoli chiaramente. Ma la distinzione nei confronti delle rappresentazioni e dei pensieri è incancellabile anche entro il divenire transitivo degli affetti. La distinzione è caratterizzata dalla costituzione dell'intendere affettivo, che si verifica particolarmente al proprio interno ed è ritirata in se stessa ancora in via semi-immediata. Anche nella rappresentazione e nel pensiero c'è un atto dell'intendere; esso, anche se esagerato in maniera inguaribilmente idealistica, è stato separato da Franz Brentano, e poi da Husserl, dall'«oggetto intenzionato». Ma appunto questo atto non viene esso stesso rappresentato e pensato nel rappresentare e nel pensare; piuttosto, prima lo si è dovuto rendere faticosamente accessibile

alla «percezione interna». Invece negli affetti non è affatto necessaria una analisi ulteriore nel senso di Brentano, una liberazione della «psicologia dell'atto» dalla «psicologia del contenuto»: gli affetti stessi, quali atti intenzionali, sono dati a se stessi in situazione. Ed essi sono dati a se stessi in modo intensivo-situazionale, poiché sono mossi principalmente dall'anelito, dall'impulso, dall'intendere, che è alla base di tutti gli atti intenzionali, anche di quelli della rappresentazione e del pensiero giudicante. In ultima analisi alla loro base c'è l'«interesse» e questo è quel che tocca gli uomini davvero nella maniera più prossima. Come l'affetto fondamentale della fame, che scava primariamente in se stesso, tutti gli affetti sono dunque primariamente situazioni del sé; e proprio in quanto situazioni del sé essi sono le intenzioni più attive. Ma poiché concerne il sé, la vita affettiva non è soltanto quel che c'è di più prossimamente intensivo, e in sé eminentemente intenzionale; essa è anche il modo d'essere di quel che Kierkegaard a suo tempo chiamò esistenziale. In altre parole: solo l'«animo», quale quintessenza dei moti psichici, è diventato un concetto «esistenziale», un concetto di «coinvolgimento», non «spirito» teoretico-obiettivo. Non senza ragione dunque il cosiddetto pensiero esistenziale, che oggi è imputridito fino ad azzerarsi, è cominciato in Agostino con le così emotive *Confessioni*; perfino il diventar conscio della coscienza sorgeva qui dall'autoriflessione di una natura intensivamente volitiva. E non senza ragione Kierkegaard fece valere il suo «comprendersi nell'esistenza» quale manifestazione dell'esperienza di affetti morali e religiosi contro le «astrazioni» obiettive di Hegel. Non senza ragione infine parte da qui un tipo di esistere, divenuto orripilante e altrettanto ammuffito, fino alla fenomenologia animalesco-piccoloborghese dell'esperire heideggeriano, fino alla sua «situazione emotiva fondamentale» dell'angoscia e alla cura che le si associa; e questi «modi esistenziali» devono addirittura garantire scoperte particolarmente «fondamentali», che concernono appunto l'esistere stesso. Tutto ciò è in fin dei conti soggettivismo imputridito; tuttavia l'esistenzialismo reazionario-piccoloborghese getta esso stesso uno sguardo elettivamente affine e nefando almeno sugli affetti dell'estinguersi. Ma, invece di questo conscio oscuramento è qui pertinente solo l'originale e cioè Kierkegaard, che era comunque fondamentalmente onesto, col suo far valere il pensiero soggettivo affettivo contro quello solo oggettivistico. La

controprova può essere che tutto quanto il pensiero oggettivistico volge necessariamente le spalle agli affetti quali organo della conoscenza. «Tutta quanta la natura dello spirito», dice Descartes nelle *Meditazioni*, «consiste nel fatto che esso pensa»; dunque in Descartes perfino dalla dottrina degli affetti non discende altra teoria che non abbia come promotore lo spirito unicamente pensante. E Spinoza, così dedito all'estensivamente oggettivo, quando inserì nella sua sala marmorea una definizione degli affetti (*Etica*, libroni), li definisce non nelle loro situazionalità, ma essenzialmente in vista delle loro rappresentazioni di scopi ovvero «idee». Spinoza sottolinea bensì che unicamente gli affetti determinano il volere umano, ma essi stessi vengono determinati unicamente sotto la forma dei loro oggetti. Sia Descartes sia Spinoza, quali pensatori razionali e oggettivi, dovettero quindi eliminare metodicamente gli affetti; entrambi, come nota Dilthey stavolta non del tutto a torto, nella dottrina degli affetti producono necessariamente «delle osservazioni dall'esterno, con riferimenti che non sono dati in nessuna percezione interna». Tanto indissolubilmente dunque ogni «comprendersi nell'esistenza» è legato alla vicinanza degli affetti, ogni pura considerazione dell'oggetto al loro allontanamento. Si può dunque dire: lì dove la filosofia si attiene unicamente alle emozioni, tutto ciò che ne risulta viene considerato «mondo della chiacchiera» nel senso kierkegaardiano; dove invece la filosofia si attiene unicamente alla cogitatio, tutto ciò che nell'affettivo si pone scopi cum ira et studio viene considerato «perturbatio animi» anche metodologicamente, dunque un «asilo d'ignoranza» nel senso spinoziano. Ma un *contatto* (sebbene non più che tale) intellettuale con gli affetti è necessario per ogni conoscenza di sé e dovunque è stata tentata un'ampia autoconoscenza questo contatto si è verificato. Anche in Hegel, nonostante Kierkegaard; non c'è libro che nel suo procedere concettuale sia allo stesso tempo attraversato dalle manovre e dalla perspicacia degli affetti più della *Fenomenologia dello spirito*. Ciò proprio a causa di una liquidazione dell'affettivo estraneo al mondo, che voleva cogliere il «polso della vitalità» soprattutto all'esterno, nel mondo. E poiché secondo Hegel non è stato fatto niente di grande senza passione, indubbiamente non può venir capito niente di grande, concernente il sé, senza la perspicacia degli affetti.

Dall'esterno i sentimenti istintivi sono stati ordinati e

classificati sempre e soltanto in maniera insufficiente. Si sono distinti i sentimenti improvvisi da quelli che maturano lentamente, quelli che scompaiono rapidamente da quelli che si imprimono a fondo: per esempio l'ira dall'odio. Li si è distinti in base alla forza che i singoli sentimenti istintuali possono avere, poi in base all'espressione dei moti dell'animo nell'uomo e nell'animale. Esteriore è anche la classificazione in affetti astenici e affetti stenici, cioè affetti che paralizzano oppure rafforzano l'innervazione del cuore e il tono della muscolatura esterna. In base a tale classificazione gli affetti che si manifestano all'improvviso, come per esempio la paura, lo spavento, ma anche la gioia smisurata, sono sempre astenici, ugualmente affetti di fastidio, più deboli, come il cruccio e la preoccupazione. Invece gli affetti di piacere sia deboli sia moderatamente forti sono sempre stenici, ma anche l'ira che monta a poco a poco può essere stenica mentre appunto la gioia, nonostante il suo carattere di piacere, quando esplode all'improvviso, accompagnata da sorpresa, si presenta come astenica. Questa ripartizione dunque è anch'essa tanto esteriore che affetti con un contenuto diverso, anzi contrapposto, rientrano nella medesima classe, stenica o astenica. Più vicina al dato di fatto, e già un po' più ricavata dall'esperienza psichica, è la ripartizione degli affetti in affetti di *repulsione* oppure di *inclinazione*, cioè la ripartizione nei due gruppi fondamentali dell'odio e dell'amore. La fame, che deve poter accompagnare tutti gli affetti, esplode nella maniera più tangibile nel raggruppamento di libido e aggressione. E quasi tutti gli affetti si lasciano subordinare ai poli volitivi della negazione o della affermazione, dell'insoddisfazione o della soddisfazione di sé e del proprio oggetto. In ciò gli *affetti di repulsione* come paura, invidia, ira, disprezzo, odio da una parte, e gli *affetti di inclinazione* come soddisfazione, generosità, fiducia, venerazione, amore dall'altra parte, coincidono prevalentemente con la vecchia dualità piacere-dispiacere. Naturalmente nemmeno il conto con repulsione-dispiacere, inclinazione-piacere, torna tanto bene. Anche qui a volte affetti con contenuto sentimentale contrario si trovano piacevolmente unificati: la vendetta, in cui si scarica l'odio, ha un sapore dolce, quasi quanto quel godimento in cui si scarica l'amore. Ugualmente ci sono affetti, come l'ingordigia, che, trovandosi dal lato dell'inclinazione, non hanno però assolutamente niente a che fare col piacere. Oppure ci sono affetti

misti, come il risentimento, in cui l'intenzione repulsiva dell'invidia e l'intenzione inclinativa della venerazione convivono tortuosamente, in quanto appunto l'invidia trasforma in calunnia la venerazione esistente, perché non dia occasione a irritazioni dell'invidia. Allo stesso modo anche la repulsione e l'inclinazione, i poli dell'odio e dell'amore, non bastano a suddividere lo strano, intricato campo dei modi affettivi del sé. Perciò, mantenendo l'amore e l'odio come gruppi fondamentali, si è cercato di trasformare la mera relazione polare di entrambi in una relazione di valore. Gli affetti di repulsione finiscono così in una zona più bassa, essa stessa da negare (cosa che del resto piacque, dal momento che anche qui c'entra la lotta di classe, alla psicologia reazionaria, a Scheler); invece gli affetti di inclinazione (con la pace civile, il cosmopolitismo, la pax capitalistica) stanno ben in luce. Ma a quel che c'è di verità, o almeno di effettiva esperienza psichica, nella serie inclinazione-repulsione, nonostante la sua confusione, tale demonizzazione o celebrazione non rende per nulla giustizia. Insomma: ciò che è stato portato dall'esterno alla teoria degli affetti va totalmente eliminato; soltanto così si stabilisce il giusto ordinamento dei sentimenti istintuali. Questo ordinamento deve venir scoperto nella stessa esperienza dell'appetitus; e il risultato allora, l'unico che soddisfi, è la distinzione degli affetti nelle due serie seguenti: *in affetti pieni e affetti di attesa*. Col che si soddisfa anche ciò che vi è di relativamente giustificato nella serie repulsione-inclinazione: questa serie penetra almeno nel gruppo degli affetti di attesa, e precisamente come *non desiderio oppure come desiderio*. Sulla tavola vera degli affetti le serie sono ora definibili nel modo seguente: affetti adempiuti (come invidia, ingordigia, venerazione) sono quelli la cui intenzionalità istintuale ha un breve raggio intellettuale, il cui oggetto istintuale è già pronto, se non nel campo di volta in volta individualmente raggiungibile, almeno nel mondo già disponibile. *Affetti di attesa* (come paura, timore, speranza, fede) sono invece quelli la cui intenzionalità istintuale è di ampio raggio intellettuale, il cui oggetto istintuale non solo non è nel campo di volta in volta individualmente accessibile, ma non è nemmeno già bello e pronto nel mondo già disponibile, e con ciò partecipa anche del dubbio dell'esito o dell'inizio. Gli *affetti di attesa* si distinguono perciò, sia nel loro non desiderare sia nel loro desiderare, dagli affetti adempiuti a causa del *carattere anticipato-*

rio incomparabilmente maggiore nella loro intenzione, nel loro contenuto, nel loro oggetto. Tutti gli affetti sono riferiti all'orizzonte del tempo essendo essi eminentemente intenzionati, ma gli affetti di attesa si aprono completamente a questo orizzonte. Tutti gli affetti sono riferiti a ciò che vi è di propriamente temporale nel tempo, cioè al modo del futuro, ma mentre gli affetti adempiuti hanno solo un futuro non autentico, cioè un futuro in cui non avviene obiettivamente niente di nuovo, gli affetti di attesa implicano per essenza un futuro autentico; appunto quello del non-ancora, dunque di ciò che obiettivamente non c'è ancora stato. Quali affetti banali, anche il timore e la speranza intenzionano un futuro inautentico, ma, segretamente o profondamente, anche nell'adempimento banale è incluso un adempimento più totale, che, in maniera completamente diversa da quel che succede negli affetti adempiuti, si estende oltre la datità disponibile. In tal modo l'impulso, l'appetito e il suo desiderio, negli affetti di attesa per lo più erompe frontalmente. Esso erompe come impulso, come desiderio, e ciò addirittura negli affetti di attesa semplicemente negativi, quali quelli della paura e del timore; poiché se non ci fosse alcun impulso non ci sarebbe alcuna mancanza di desiderio, che è soltanto l'altra faccia di un desiderio. Inoltre è qui sempre attivo un senso che va in direzione contraria agli affetti negativi e positivi così che, come vedremo, anche nel sogno di angoscia si verifica un adempimento di desiderio. A maggior ragione nelle immagini di timore e di speranza del sogno a occhi aperti le visioni possono spesso scambiarsi tra timore e speranza, fra l'affetto di attesa negativo e quello positivo, essendo essi ancora utopicamente indecisi. Il più importante affetto di attesa, il più vero affetto di anelito, dunque affetto del sé, resta però con tutto ciò sempre la speranza. Infatti gli affetti di attesa negativi della paura, del timore, nonostante tutta la loro repulsione sono però completamente passivi, schiacciati e non liberi. Anzi in essi si annuncia addirittura un aspetto del tramonto del sé e del nulla in cui alla fine confluisce la passione meramente passiva. La speranza, questo controaffetto di attesa, opposto alla paura e al timore, è *perciò il più umano di tutti i moti dell'animo e accessibile solo agli uomini: al tempo stesso si riferisce all'orizzonte più ampio e più luminoso*. Essa si trova entro il sentimento di quell'appetito che il soggetto non solamente possiede ma di cui, in quanto inadempito, consiste ancora in via essenziale.

Impulso all'autoampliamento in avanti, attesa attiva

La fame non può fare a meno di rinnovarsi continuamente. Ma se cresce incessantemente, non saziata da alcun pane sicuro, allora cambia radicalmente. L'io corporeo diventa ribelle, cerca il cibo non più soltanto nei vecchi limiti. Cerca di cambiare la situazione che ha reso lo stomaco vuoto e la testa rechina. Il no al male presente, il sì a un meglio che si intravede, vengono assunti dai diseredati nell'*interesse rivoluzionario*. Questo interesse comincia sempre con la fame, che si trasforma, quale fame dotta, in una forza esplosiva contro la prigione della privazione. Dunque il sé non cerca soltanto di conservarsi, ma diventa esplosivo; l'autoconservazione diventa autoampliamento. E questo rigetta quel che ostacola la classe in ascesa, alla fine l'uomo senza classi. Dalla fame economicamente illuminata viene oggi la decisione per l'abolizione di tutte le situazioni in cui l'uomo è un essere oppresso e smarrito. Assai prima di questa decisione, così come assai a lungo dentro di essa, l'impulso al saziarsi diventa un impulso che nella rappresentazione sopravvive a ciò che è disponibile. E nel lavoro umano, che viene intrapreso al fine di coprire il fabbisogno sotto forma di trasformazione delle materie prime in valori d'uso sempre più ricchi, la coscienza corre come coscienza che nella rappresentazione supera ciò che è disponibile. Proprio su ciò Marx, su cui si è ancora ben lontani dall'aver riflettuto a sufficienza, dice quanto segue: «Il nostro presupposto è il lavoro in una forma nella quale esso appartenga esclusivamente *all'uomo*. Il ragno compie operazioni che assomigliano a quelle del tessitore, l'ape fa vergognare molti architetti con la costruzione delle sue cellette di cera. Ma ciò che fin da principio distingue il peggior architetto dall'ape migliore è il fatto che egli ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in cera. Alla fine del processo lavorativo emerge un risultato che era già presente al suo inizio nella *idea del lavoratore*, che quindi era già presente *idealmente*. Non che egli *effettui* soltanto un cambiamento di forma dell'elemento naturale; egli *realizza* nell'elemento reale, allo stesso tempo, il *proprio scopo*, che *conosce*, che determina come legge il modo del suo operare, e al quale deve subordinare la sua volontà» (*Das Kapital*, I, 1947, p. 186).⁵ Di conseguenza: prima che un costruttore - in tutti i campi

della vita - sappia il proprio progetto, deve aver pianificato il progetto stesso, deve averne anticipato la realizzazione come un sogno splendido, un sogno in avanti decisamente stimolante. Ciò è idealmente tanto più necessario quanto più ardito e soprattutto ostico al momento possa essere consegnato il progetto al quale l'uomo, a differenza del ragno o dell'ape, guarda in anticipo, proiettandolo nel futuro. E *precisamente* a questo punto ora si forma quel che eccita quanto è *carico di desiderio* negli affetti di attesa, i quali nascono sempre dalla fame, quel che eventualmente distoglie e indebolisce, ma eventualmente anche attiva e fa tendere a una mèta di vita migliore: si formano *sogni a occhi aperti*. Essi procedono sempre da una mancanza e vogliono eliminarla, sono tutti quanti sogni di una vita migliore. Non c'è dubbio che fra di essi ve ne siano di bassi, sventati, torbidi, meri sogni snervanti di fuga, semplici sogni sostitutivi, come è noto. Tale fuga dalla realtà è spesso stata connessa con l'approvazione e il sostegno delle condizioni vigenti, e ciò risulta nella maniera più chiara dalle consolatorie fantasie di un migliore aldilà. Ma quanti altri sogni di desiderio a occhi aperti, non distogliendo gli occhi dalla realtà ma guardando al contrario ben dentro al suo procedere e al suo orizzonte, hanno mantenuto negli uomini il coraggio e la speranza! Quanti ci hanno rafforzato nel no alla rinuncia, col loro processo di anticipazione, di superamento e le relative immagini! Questo superamento che avviene nei sogni a occhi aperti non indica di conseguenza, nemmeno psicologicamente, qualcosa di rimosso, qualcosa di semplicemente sprofondato da una coscienza che è già stata presente, e nemmeno una condizione atavica, semplicemente residuale o irrompente dagli uomini della preistoria. Chi supera non attinge a un abisso al di sotto della coscienza presente, con una uscita unica che o immette nel noto mondo quotidiano di oggi, come in Freud, o in un diluvio romantizzato, come in C.G. Jung e Klages. Ciò che aleggia all'impulso di autoconservazione in avanti, è piuttosto, come si mostrerà, un non-ancora-consapevole, qualcosa che nel passato non è mai stato conscio e mai è stato presente, e con ciò esso stesso una aurora in avanti, verso il nuovo. Questa è l'aurora che può già confondere i più semplici sogni a occhi aperti; da lì essa si estende nei più ampi territori della privazione negata, dunque della speranza.

14. DISTINZIONE FONDAMENTALE DEI SOGNI A OCCHI APERTI DAI SOGNI NOTTURNI. ADEMPIMENTO DI DESIDERI NASCOSTO E ANTICO DEL SOGNO NOTTURNO, FABULATORIO E ANTICIPANTE NELLE FANTASIE DIURNE

Inclinazione al sogno

Il voler star meglio non prende riposo. Dal desiderio non ci si libera mai, oppure solo ingannevolmente. Sarebbe più comodo dimenticare questo anelito che adempirlo, ma a che cosa ci condurrebbe ciò oggi? I desideri non cesserebbero, oppure si travestirebbero da desideri nuovi, o addirittura noi, privi di desiderio, saremmo i cadaveri su cui i malvagi camminerebbero verso la loro vittoria. Non è questo il tempo di essere privi di desideri, e del resto i diseredati non ci pensano nemmeno. Essi sognano del momento in cui i loro desideri saranno adempiuti. Essi sognano, come si suol dire, di giorno e di notte, dunque non soltanto la notte. Cosa che sarebbe anche troppo strana, dal momento che il mancare e il desiderare cessano meno che mai di giorno. Ci sono sufficienti sogni a occhi aperti, solo che non li si è osservati a sufficienza. Anche a occhi aperti possono esserci nel nostro interno variopinti accadimenti o sogni. Se l'inclinazione a migliorare quel che ci è avvenuto non dorme nemmeno nel sonno, come potrebbe nella veglia? Pochi sono i desideri non gravati di sogno, proprio quando diventano un po' consapevoli di sé. E ora: chi sogna di giorno è manifestamente diverso da chi sogna di notte. Il sognatore segue spesso un fuoco fatuo, devia dal cammino. Ma non dorme e non cade insieme con la nebbia.

Sogni come adempimento di desiderio

Come invece fa e deve fare chi sogna di notte. Cominciamo da questi, perché certo questo gioco caleidoscopico comincia nel sonno. La parola sogno discende dal notturno, il sognatore presuppone il dormiente. I sensi esterni diventano ciechi, i muscoli si distendono, il cervello riposa. L'obnubilazione è qui così importante che spesso chi dorme sogna addirittura soltanto al fine

di non svegliarsi. Al fine di non essere sollevato al di là della soglia della coscienza da stimoli esterni o interni. Se lo stimolo è esterno (per esempio dei colpi o la luce o una posizione scomoda nel letto), si desidera che esso venga meno. Se è interno (sete, fame, stimolo all'orinare, eccitazione sessuale), si tratta allora di un desiderio il cui stimolo deve scomparire. Infatti ogni stimolazione è spiacevole: il piacere, dice Freud, «è legato alla diminuzione, alla riduzione o alla estinzione della quantità di stimoli presenti nell'apparato psichico, mentre il dispiacere è legato a un suo incremento». Se il dormiente non sognasse, si sveglierebbe per il rumore dello stimolo; il sogno dunque protegge il sonno assumendo e rielaborando al proprio interno i colpi, l'accendersi della luce, l'inquietudine fisica. Ma non soltanto per tale via; dall'epoca di Freud è pacifico (e questo di lui resterà) che il sogno non è mera protezione del sonno o mondo oppiaceo ma - sia per il suo motore sia per il suo contenuto - anche adempimento di desideri. Il sogno può assumere al proprio interno i disturbi solo spezzando il pungolo delle loro esigenze. O, come dice Freud: «I sogni sono eliminazioni, mediante soddisfacimento allucinatorio, di stimoli (psichici) che disturbano il sonno». Come è noto, la più autentica scoperta di Freud è la seguente: i sogni non sono schiuma, naturalmente nemmeno oracoli profetici, ma si trovano per così dire al mezzo tra i due: appunto quali adempimenti allucinati di desideri, quali adempimenti fittizi di una inconscia fantasia di desiderio. E il tema: sogni di una vita migliore, include a tratti, con prudenza e significato, anche i sogni notturni come sogni di desiderio; anch'essi sono una parte (una parte naturalmente deformata e non completamente omogenea) dell'immenso campo della coscienza utopica.

E cioè essi sono la parte in cui si aggirano desideri assai precoci. In cui brilla, al di sotto dell'io e del cervello, una luce di immagini davvero antiche e da lungo tempo svanite. Il sogno notturno ha tre qualità caratteristiche, che gli rendono possibile allucinare rappresentazioni di desiderio. In primo luogo nel sonno l'io adulto è indebolito, non può più censurare ciò che gli appare non a modo. In secondo luogo, dello stato di veglia e del suo contenuto restano soltanto i cosiddetti residui diurni, cioè delle rappresentazioni associativamente molto allentate, alle quali si assimila la fantasia onirica. In terzo luogo, in connessione con l'io indebolito, il mondo esterno con le sue realtà e con i suoi pratici

contenuti finalistici è bloccato. L'Io torna all'io dell'infanzia, e allora appare in primo luogo tutto quanto il mondo istintuale non censurato dell'infanzia o, meglio, come nell'infanzia. Freud lo sottolinea così: «Ogni desiderio onirico è di provenienza infantile, tutti i sogni lavorano con materiale infantile, con moti psichici e meccanismi infantili». Inoltre nella misura in cui, attraverso il blocco del mondo esterno, cessa la contro tendenza di ciò che è reale secondo i sensi, le rappresentazioni di desiderio conservano sufficiente forza psichica e spazio psichico per potenziarsi ad allucinazioni. Ma l'io che esercita la censura secondo la morale, l'estetica e anche l'adeguamento alla realtà, nel sogno è soltanto indebolito, non completamente eliminato. Esso seguita a esercitare la censura per così dire da ubriaco e costringe gli adempimenti di desiderio allucinati a travestirsi di fronte al suo sguardo. Perciò quasi nessun sogno notturno è un chiaro adempimento di desiderio, ma quasi tutti sono deformati e mascherati, si mostrano «simbolicamente» travestiti. E il sognatore non capisce affatto il simbolico in cui il suo adempimento di desiderio si traveste; basta qui che l'inquietudine della libido si attivi e si sazi in una immagine onirica simbolicamente deformante. Solo i sogni infantili mancano della deformazione onirica, dal momento che il bimbo non conosce affatto un Io censore. Anche sogni notturni assai libidinosi di tipo fisiologicamente normale, per così dire ammissibile, per esempio a seguito di polluzioni, percorrono una via diretta senza una deformazione onirica degna di nota; anche qui contenuto onirico manifesto e contenuto onirico reale semplicemente coincidono. Ma tutti gli altri «desideri indecenti»: i desideri di incesto, i desideri di morte nei confronti di persone amate e altri elementi della malvagità infantile che è in noi ricorrono a un travestimento per soddisfarsi e per nascondersi alla censura - pur se indebolita - dell'io onirico. La trasformazione del contenuto onirico latente (profondamente subcosciente) in quello manifesto (simbolizzato) è detta da Freud lavoro onirico; l'interpretazione analitica dei sogni percorre la via contraria: la via che porta all'adempimento desimbolizzato del desiderio. Nella persona sveglia c'è una resistenza all'interpretazione analitica del sogno come analogamente, in maniera rafforzata, nel nevrotico nei confronti dell'interpretazione sintomatica della sua nevrosi; è la resistenza dell'io diurno, tornato a essere forte, alla rivelazione dell'altro suo aspetto. Quest'altro aspetto è di solito assai

angoscioso nell'uomo consapevolmente costumato o addirittura corretto; egli ha da tempo intuito in quella sede varie cose di cui da sveglia si è vergognato. In tal modo l'io diurno può sentirsi addirittura responsabile dell'io notturno tanto indebolito, non appena resta anche soltanto una eco sensibile del turbine simbolico. Jean Paul nota a questo proposito: «In terribile profondità il sogno getta luce nella stalla di Epicuro e di Augia da noi costruite; e nella notte noi vediamo circolare vivi tutte le selvagge bestie sepolcrali e lupi serotini, che di giorno la ragione tiene in catene». Anzi dall'intatto perbenismo borghese e dal suo Io diurno è stata addirittura posta la curiosa questione se vadano moralmente attribuiti all'uomo il bene e il male che egli pensa e fa nel sogno. Un moralista e psicologo dell'ultimo periodo dell'illuminismo rispose affermativamente alla questione e arrivò a una conclusione davvero comica ma istruttiva per la resistenza di cui si diceva: «Si può dunque asserire che è dovere morale dell'uomo conservare anche nei sogni la purezza della fantasia nella misura in cui ciò è possibile attraverso la libertà, e che gli si può far carico anche del bene e del male che egli nel sogno dice o fa, nella misura in cui cioè il suo sogno è prodotto o modificato dalle sue brame e queste sono dipendenti dalla libertà» (Maass, *Versuch über Leidenschaften*, I, 1805, p. 175). Dunque, se per un Io corretto già gli eccessi onirici relativamente innocui della creatura sono sgradevoli, quanto più lo sono quelli infantilmente selvaggi, sotto la copertura simbolica. Da qui dunque la resistenza all'interpretazione psicanalitica dei sogni, da qui la scarsa voglia di far fungere le immagini oniriche da storia criminale di se stessi. (Un fastidio che significativamente non investì l'antica cosiddetta analisi profetica dei sogni: il faraone fu contento di Giuseppe, poiché Giuseppe non lo colse in castagna, ma l'interpretazione profetica del sogno lasciò intatto l'interno del soggetto.) Dal fastidio moralizzante nasce innanzitutto appunto il notturno impulso dell'io alla mascherata, alla copertura e al mascheramento del contenuto onirico; parte fondamentale per il Freud della libido naturalmente è soltanto la formazione dei simboli sessuali. Ci sono dunque centinaia di simboli per i genitali maschili e femminili (pugnale e cassetta sono i modelli primordiali), per il rapporto sessuale (modello primordiale è il salire le scale). La cassetta può diventare uno scompartimento di treno, e il pugnale può diventare una luna irrealmente vicina alla finestra, una lampada del soffitto

dello scompartimento, la luce di questa lampada, con un giallo tenero come di tuorlo d'uovo sbattuto. Tutta quanta la ricchezza delle allusioni e delle metafore sessuali, quale è mostrata da Rabelais o dai *Contes drolatiques* di Balzac, viene raggiunta, quando non superata, dal sogno; e ciò in allegorica innocenza per la coscienza. Balzac parla del falegname che pensava di tener sempre chiusa la porta della facciata anteriore della casa, del paggio che aveva già piantato il suo stendardo sul campo del re e così via; tutte queste metafore sono anche oniriche. Vi si aggiungono le immagini che mancano perfino alla grande produzione pornografica, cioè che sono andate perdute; per esempio i simboli legno, tavolo, acqua per la donna. Essi sembrano calarsi in una profondità da storia della specie, in una profondità che, come si è notato, non è estranea a Freud e alla sua scuola più stretta, per tacere di C.G. Jung. Il tavolo rappresenta chiaramente la stanza o la casa, il simbolo del legno conduce all'albero genealogico, un'antichissima immagine materna; anche il legno della vita, l'albero della vita vi alludono.

Il simbolo dell'acqua è riportato da Ferenczi, uno dei più antichi collaboratori di Freud, al materno liquido amniotico, poi, con uno «scavo» completamente filogenetico, ai primordiali mari geologici, nei quali nacque la vita. Sul piano della storia dei miti per di più si aggiunge qui una saga conservatasi in maniera completamente diversa, quella della cicogna che porta i bimbi prendendoli dallo stagno; ma compare anche l'acqua delle profondità, sulla quale cova lo spirito di Dio, simile a una gallina. La fonte è un'antica immagine materna, lo stagno delle canne è addirittura più antica, eterico-arcaica; l'ha dissepolta Bachofen. Comunque stiano le cose, non c'è sogno che dall'adulto venga sognato senza veli e senza implicazioni. Con un azzecato paradosso Freud nota a questo proposito: il sognatore non sa quello che sa. Per Freud il contenuto manifesto del sogno è assolutamente e soltanto mascherato ovvero un ballo in maschera; l'interpretazione diventa il mercoledì delle ceneri. La censura dell'io lascia passare attraverso la notte la verità, che è la libido e il suo adempimento di desideri, solo in mascheramento buffonesco o ipocrita; comunque l'analisi freudiana del sogno è intenzionata a ripristinare il nudo testo. Oltre i simboli, e senza perdersi in essi, va verso l'adempimento di desiderio più o meno chiarito, che si esprime cifrato in maniera così variegata. In questo c'è una

conoscenza, anche se essa si presenta soltanto deformata dal concetto ristretto ed equivoco di mera libido. Nel sogno notturno agisce comunque uno strascico, un risarcimento e una sazietà di immagini; è ora indifferente che questa sazietà avvenga solo mediante queste immagini oppure in esse.

Sogno di angoscia e adempimento di desiderio

Ma veramente per colui che sogna di notte si adempiono sempre desideri? In essi circola abbastanza materiale indifferente, che svanisce e non sembra riempire alcuna lacuna. Anche tra i sogni forti quelli felici, cioè appagatori di desideri, non sono affatto la maggioranza. Oltre a essi ci sono i sogni di angoscia, dai soliti sogni di esami fino a quelli davvero spaventevoli; da questi il sognatore si desta con un grido. Stava fuggendo da smorfie note solo alla notte, ma l'automobile gli si trasforma in casa di chiocciola, egli salta e corre per salvarsi la vita, ma i piedi si incollano al terreno e poi vi mettono radici. Freud trova naturalmente difficoltà a interpretare anche la furia notturna come fata donatrice, tuttavia classifica i sogni di angoscia in triplice guisa entro la teoria dell'adempimento. In primo luogo un sogno può interrompersi mentre lo stimolo doloroso che lo ha causato seguita a sussistere, l'adempimento del desiderio è fallito. In secondo luogo un sogno può diventare sogno di angoscia proprio perché l'adempimento di desiderio si è in esso verificato; questa assurdità si manifesta soprattutto nei sogni non deformati, non censurati. In questa specie di sogni di angoscia viene soddisfatto, in una maniera particolarmente esente da veli, un desiderio non gradito all'io onirico, e particolarmente abietto; l'angoscia allora non è angoscia della creatura, ma dell'io onirico e lo sviluppo dell'angoscia prende il posto della censura. Anche nevrosi di questa specie, per esempio l'angoscia costante di perdere i propri genitori, possono essere collegate col desiderio di perderli. In tal caso la fobia è semplicemente la cosiddetta pesante morale oppure la nausea che si mette in mostra. In terzo luogo però Freud affronta la difficoltà in modo addirittura involontariamente dialettico, cioè concependo l'angoscia e il desiderio non soltanto come rigidi contrari. In base a ciò, l'origine ultima dell'angoscia dovrebbe essere l'atto della nascita; esso ha portato «quel misto di sentimenti

spiacevoli, di impulsi di scarica e di sensazioni corporee che è divenuto il prototipo dell'effetto prodotto da un pericolo mortale e che da allora viene da noi ripetuto come stato d'angoscia». Già il termine angoscia (angustia = strettezza) sottolinea, secondo Freud, il restringimento nel respiro, che allora si è verificato conseguentemente all'interrompersi della respirazione interna. Ma la cosa più importante sarebbe che quella prima situazione di angoscia è derivata dalla separazione dalla madre, dunque segnala uno stato di abbandono, di mancanza di protezione, di cessione. Alla prima situazione di angoscia si collega in Freud la cosiddetta angoscia di castrazione, e questa ha le sue conseguenze morali che attraversano tutta la vita: «L'essere superiore, che si è trasformato in ideale dell'io, costituiva originariamente una minaccia di castrazione, e questa angoscia di castrazione è probabilmente il nocciolo attorno al quale si è depositata la successiva angoscia morale: è essa che persiste sotto forma di angoscia morale». Evidentemente più convincente è la spiegazione dell'angoscia in base al primissimo stato di abbandono, che preforma psichicamente tutte quante le angosce successive, in base all'essere strappati dalla madre a opera della nascita; da lì anche la reale angoscia infantile, il pavor nocturnus senza il cosiddetto complesso di castrazione, la paura di visi estranei, dell'oscurità e di cose simili. L'anelito e l'amore del bimbo per la madre viene deluso da volti estranei, la sua «libido» è divenuta inapplicabile, non trova il suo oggetto. Così essa si capovolge e viene tradotta in angoscia anche nell'età adulta; la conseguenza dunque è: *in questo inconscio tutti gli affetti di desiderio rimossi si trasformano in fobie*. Secondo l'ipotesi di Freud nell'angoscia di morte ha luogo (al contrario che nell'istinto di morte) un simile capovolgimento di affetti di libido non investiti, divenuti privi di oggetto, particolarmente nell'angoscia nevrotica, malinconica: «L'angoscia di morte, nella malinconia, ammette soltanto una spiegazione: l'io rinuncia a se stesso, giacché, invece che amato, si sente odiato e perseguitato dal Super-io. [...] Il Super-io svolge la stessa funzione protettiva e salvatrice anticamente svolta dal padre e in seguito dalla Provvidenza o dal destino». E anche in condizioni di sanità l'angoscia di un pericolo reale, più grande del normale, viene aumentata dall'angoscia di morte nata dall'essere abbandonati; l'io si arrende perché non crede di poter superare il pericolo con le proprie forze. «Si tratta del resto», aggiunge e ricorda Freud,

«ancora una volta della situazione che ha presieduto al primo grande stato d'angoscia della nascita, nonché a quell'angoscia fatta di nostalgia propria dei bambini: l'angoscia per la separazione dalla madre protettiva» (*Das Ich und das Es*, 1923, p. 76).⁶ Ed è lo stesso capovolgimento della libido nel suo contrario dialettico, che si poteva notare già nell'angoscia infantile, quando l'affetto della libido doveva venir rimosso poiché mancava il suo oggetto, la madre amata. Solo che nell'angoscia di morte l'oggetto della libido è divenuto il proprio Io, più precisamente l'io amato dal Super-io; proprio questo (narcisistico) investimento è ora cessato. «Il meccanismo dell'angoscia di morte potrebbe essere soltanto che l'io abbandoni in larga misura il suo investimento libidico narcisistico, ossia rinunci a se stesso, così come rinuncia a un altro oggetto negli altri casi di angoscia»; ma in tal modo nel capovolgimento si libera soltanto un immenso orrore. Certo, di nuovo libido, nient'altro che libido per tutto il tempo (e con ciò il Freud che non resta, si può già dire che non è restato); e con la libido nient'altro che psicologismo, senza ambiente sociale. Ma basta la libido sessuale a produrre questa angoscia, anzi le è essa necessaria? L'adempimento negativo dei desideri o l'angoscia provengono esclusivamente dal soggetto e esclusivamente dall'«affetto libidico divenuto privo di oggetto»? E non ci sono anche oggetti, situazioni, che sono *obiettivamente* minacciosi quanto basta, non investiti dalla libido, ma sufficientemente investiti da altre cose? Lo stesso Freud espresse in seguito questa situazione sostenendo che non la rimozione provoca l'angoscia, bensì l'angoscia provoca la rimozione; essa dunque esiste prima della libido ingolfata e forma l'ingolfamento. L'ultimo Freud stabilisce addirittura, oltrepassando di molto l'esperienza biologica interna e iniziale dell'atto della nascita, «che una situazione pulsionale temuta risale, in ultima istanza, a una situazione esterna di pericolo» (*Neue Folge der Vorlesungen*, 1933, p. 123).⁷ La sensazione di abbandono non avrebbe alcun contenuto, se i volti estranei, l'oscurità e cose simili, fossero unicamente non-madre e per il resto neutrali. Invece c'è anche qui fame, preoccupazione del cibo, disperazione economica, angoscia di vita, in maniera sufficientemente positiva e obiettiva. Fino a poco tempo fa la società borghese, secondo la sua disposizione, è stata effettivamente, ed è ancora oggi, basata sulla libera concorrenza, di conseguenza su un rapporto antagonistico, anche in una stessa

classe e in uno stesso ceto. La tensione ostile così posta, anzi pretesa, fra gli individui, produce incessantemente angoscia; e questa non ha bisogno della libido e dell'atto della nascita per applicarvisi. Essa è sufficientemente posta insieme con questo tipo di mondo esterno, e da ultimo, per di più, con due guerre mondiali che vi hanno avuto luogo. E inoltre con una produzione di angoscia a opera del fascismo, la quale non ha certo avuto bisogno di un trauma infantile per venir scatenata. Allora più di un sogno notturno fatto in tutto riposo potrà bensì essere orientato all'indietro, forse anche più di un pavor nocturnus di fanciulli ben protetti. Consisterà di una libido rimossa, di desideri d'amore privi di investimento oggettuale, e dunque di angoscia. Ma perfino nel sogno, per quel che riguarda l'angoscia, il giorno, anzi la preoccupazione obiettiva di ciò che verrà, offre spunti e origine a sufficienza. Un'origine che si riferisce alla nuda autoconservazione e ai suoi desideri dilaniati, non meramente non investiti. Ma l'angoscia desta, e in modo supremo l'angoscia di morte, non cominciano col correre all'indietro per trovare la loro spiegazione lì, nello scompaente oggetto libidico del proprio Io, quale madre trasposta. Proprio tale angoscia non si spiega, negli aspetti principali, in modo narcisistico-regressivo, bensì in base alla mannaia pronta a mettere fine alla vita, in base al dolore e all'orrore della notte obiettivamente attesa. Se fosse soltanto l'io a rinunciare a se stesso nell'angoscia di morte e se esso rinunciasse soltanto al suo investimento libidico narcisistico, allora né gli animali senza Io né le persone dalla dedizione chiaramente oggettiva, non innamorate del proprio Io, conoscerebbero l'angoscia della morte. Se dunque i freudiani soggettivismi libidici dell'angoscia sono insostenibili, tuttavia la subordinazione delle fobie ad affetti di desiderio rimossi stabilita da Freud è importante e vera; essa del resto si orienta non soltanto sulla base di narcisismi ma anche sulla base del contenuto oggettivo degli affetti di desiderio. L'angoscia e i suoi sogni avranno magari il loro primo stimolo nel processo della nascita, così come nella morte il loro ultimo contenuto biologico. Ma dove l'angoscia si presenta non come biologica ma in un modo che si può rinvenire soltanto negli uomini, specialmente proprio come sogno d'angoscia, lì essa si fonda in maniera essenziale su blocchi *sociali* dell'impulso all'autoconservazione. Di fatto è unicamente il *contenuto* del desiderio *annientato*, anzi *trasformato nel suo contrario*, a fare paura

e da ultimo a mettere disperazione.

E come sostiene tutto ciò il sognatore sveglio, quando i suoi desideri sono realmente a pelle di leopardo? Quando per i desideri ha bisogno di sale e di pepe e anche di un sorso di shock, non semplicemente di miele? Freud stesso rinvia a un *compenetrarsi* di sentimenti istintuali contrapposti, e non semplicemente a un loro trapassare l'uno nell'altro. Egli rinvia a un contemporaneo «significato opposto delle parole primordiali», così che «angoscia e desiderio coincidono nell'inconscio». Ma indubbiamente essi coincidono ampiamente anche nella coscienza, per esempio nell'ipocondriaco o anche nel comune pessimista, i quali sperano entrambi di vedere adempiuta la loro non-speranza. E non fu forse il medesimo secolo XVIII in cui fioriva l'ipocondriaco a imporre la sensibilità a questo miscuglio sentimentale, con salici piangenti e lacrimatoi, con doloroso piacere della caducità? A maggior ragione poi il romanzo del brivido, che nacque nella medesima epoca, scoprì l'enigmatica intimità nel perturbante; esso visse del desiderio di una collocazione domestica tra le ombre, di una patria ai crocicchi, nell'orrore notturno. Già fenomeni del genere mostrano le *fantasie di adempimento di desiderio proprie dell'angoscia*, mostrano uno scambio di volti fra desiderio e quella qualità di angoscia, che a causa della speranza su di essa diretta, anzi che come contenuto di speranza stravolto, addirittura positivo, è più che rabbrividente. E' questo adempimento di desideri, non appianato, non del tutto gradevole a impedire, anche nelle regioni superiori, un mero color di rosa, o almeno a renderlo difficile. Si aggiunge un po' di nero, che scurisce i colori, porta una dissonanza in una felicità troppo prevedibile e dunque insulsa, segna un'altezza di desiderio rivelandola come abissale anch'essa. Molte enunciazioni di sentimenti, spinte fino in fondo, hanno ben capito questo intrecciarsi di stupefazioni, fino al cosiddetto dolce orrore nel wagneriano *Anello del Nibelungo*, nell'esibizionismo di quest'opera d'arte nevrastenico-colossale. E dunque perfino per l'incubo, come già per il prato sotto la fontana e i suoi simboli, vale che ogni sogno è adempimento di desiderio.

Una questione fondamentale: il sogno a occhi aperti non è un grado preparatorio del sogno notturno

Ma appunto gli uomini non sognano soltanto di notte, proprio no. Anche il giorno ha dei bordi aurorali, anche lì si sazano i desideri. Diversamente dal sogno notturno, quello del giorno disegna nell'aria forme liberamente scegliibili e ripetibili, può entusiasmarci e fantasticare, ma anche riflettere e progettare. Nell'ozio (che però può divenire molto affine alla musa e a Minerva), il sogno si abbandona a pensieri politici, artistici, scientifici. Il sogno a occhi aperti può dare idee che non richiedono un'interpretazione ma una elaborazione, costruisce castelli in aria anche come immagini progettuali e non sempre soltanto fittizie. Perfino nella caricatura il sognatore ha un volto diverso dal sognante: esso è in questo caso Giovannino-guarda-in-aria, dunque non certo il dormiente notturno con gli occhi chiusi. Passeggiate solitarie o tumultuosi colloqui giovanili con un amico o la cosiddetta ora azzurra fra il lusco e il brusco sono particolarmente indicati per questo sogno da svegli. Il resoconto sui piccoli sogni a occhi aperti, con cui è cominciato questo libro, ha dato una breve panoramica delle immagini più lievi di questa specie, anche di quelle che sono meramente interiori; ora è il momento di indagare la struttura della cosa stessa, così come le sue conseguenze, affinché possano esser capite proprio quelle che, come si vedrà, sono possenti: quelle della speranza nel fattore soggettivo. Ma, stranamente, la fantasia diurna finora non è stata caratterizzata psicologicamente come una situazione originaria, nemmeno come una specie autonoma di adempimento di desiderio, con molto mero wishful thinking, però senza escludere una acutezza, anzi una responsabilità proprio del thinking. Ma la psicoanalisi equipara totalmente i sogni diurni ai sogni notturni, vedendo nei primi unicamente sogni notturni incipienti. A tal proposito Freud nota: «Noi sappiamo che tali sogni a occhi aperti sono il nucleo e il prototipo dei sogni notturni. In fondo, il sogno notturno non è altro che un sogno diurno diventato fruibile perché di notte le pulsioni sono libere di scatenarsi, e alterato per via della forma che di notte assume l'attività psichica» (*Vorlesungen*, 1935, p. 417).⁸ E prima, nello stesso luogo: «Le più note produzioni della fantasia sono i cosiddetti "sogni a occhi aperti", soddisfacenti immaginari di desideri ambiziosi, megalomani ed erotici, che prosperano tanto più rigogliosi quanto più la realtà ammonisce alla moderazione o alla pazienza. L'essenza della felicità procurata dalla fantasia - il ripristino dell'indipendenza dell'acquisizione del piacere

dall'assenso della realtà - vi si manifesta in maniera inconfondibile». Naturalmente la psicoanalisi, che considera tutti i sogni soltanto come vie per arrivare al rimosso, e conosce la realtà solo come realtà della società borghese e del suo mondo presente, può conseguentemente definire i sogni a occhi aperti meri gradini preparatori ai sogni notturni. Il poeta provvisto di sogni a occhi aperti è per il borghese soltanto la lepre che dorme a occhi aperti, e ciò in una quotidianità borghese che ritiene di essere e di potersi applicare come misura di tutta la realtà. Ma se questa misura viene contestata addirittura riguardo al mondo della coscienza, se addirittura il sogno notturno di desiderio viene ritenuto soltanto una parte dislocata e non completamente omogenea nell'immenso campo di un mondo ancora aperto e della sua coscienza, allora il sogno diurno *non è un grado preparatorio* del sogno notturno e non è liquidato da quest'ultimo. Nemmeno in considerazione del suo contenuto clinico, per tacere poi del suo contenuto artistico, e frontalmente anticipante. Infatti i sogni notturni si nutrono per lo più di una vita istintuale attardata, di materiale figurale passato, quando non arcaico, e non succede niente di nuovo sotto la sua semplice luna. Sarebbe dunque assurdo sussumere i sogni diurni - quelle premonizioni dell'immaginazione che da sempre per la verità si sono ugualmente chiamate sogni, ma anche anticipazioni, precognizioni - sotto il sogno notturno o addirittura posporli a questo. *Il castello in aria non è un gradino che anticipa il labirinto notturno, piuttosto i labirinti notturni sono ancora cantine che corrono al di sotto del diurno castello in aria.* E la pretesa uguaglianza della felicità procurata in entrambi i casi dalla fantasia, il «ripristino dell'indipendenza dell'acquisizione del piacere dall'assenso della realtà»? Già più di un sogno diurno, quando la forza di azione e l'esperienza erano sufficienti, ha *rielaborato* la realtà affinché desse questo assenso; mentre invece Morfeo ha soltanto braccia tra le quali si riposa. Dunque il sogno diurno richiede una valutazione specifica, perché esso passa a tutt'altro territorio e lo apre. Esso va dal sogno a occhi aperti del tipo comodo, scimunito, rozzo, evasivo, deviante e paralizzante, fino al sogno responsabile, calato nella cosa in modo acuto e attivo, e fino al sogno configurato dell'arte. Soprattutto si mostra che il «sognare diurno», a differenza del consueto «sogno notturno», può anche avere nerbo e invece dell'ozio, anzi dell'autosnervamento, che qui certamente c'è, può contenere uno stimolo instancabile affinché si arrivi anche a

conseguire quel che ci si è raffigurato.

Primo e secondo carattere del sogno diurno: libero viaggio, Ego conservato

In primo luogo il vantaggio del sogno da sveglia è di non essere opprimente. Esso è in nostro potere, l'io parte per un viaggio tra le nuvole, e lo arresta quando vuole. Per quanto rilassato possa essere il sognatore, egli non viene trascinato e sopraffatto dalle sue immagini, esse non hanno l'autonomia a ciò sufficiente. Le cose reali appaiono per la verità sfumate, spesso vengono deformate, però non scompaiono mai completamente davanti alle immagini desiderate, per quanto soggettive queste siano. E le immagini del sogno diurno normalmente non sono allucinate; e perciò a un cenno tornano dalle più lunghe digressioni. In questa condizione non c'è nessuna malia, o almeno nessuna che il sognatore non si sia imposto volontariamente e che non possa revocare. Inoltre la casa dei sogni da svegli viene messa su con mere rappresentazioni scelte da noi stessi, mentre chi si addormenta non sa mai quel che lo aspetta dietro la soglia che lo conduce all'incoscienza. In secondo luogo nel sogno diurno l'Ego è molto meno indebolito che nel sogno notturno, nonostante il rilassamento abbia luogo anche qui. Perfino nella forma più passiva, nella quale l'io semplicemente si abbandona alle sue fantasticherie, le guarda restando del tutto integro, permanendo nel contesto della propria vita e del proprio mondo diurno. L'io del sogno notturno invece è scindibile, spesso è addirittura come una poltiglia; non sente dolore, non muore quando soffre la morte. Anzi la differenza dell'essere Io nel sogno notturno e in quello diurno è talmente grande che proprio il rilassamento, di cui anche l'io del sogno diurno partecipa, gli si può soggettivamente mutare in sentimento di innalzamento, per quanto discutibile. Infatti l'io diviene a se stesso una rappresentazione di desiderio, una rappresentazione libera da censura, partecipa esso stesso della verde luce dell'allettamento che sembra essersi accesa per tutte le altre rappresentazioni di desiderio. Il rilassamento dell'io nel sogno notturno è solo uno sprofondare, invece quella nel sogno diurno è un salire insieme con tutta la schiera. E perciò sono diverse addirittura le *droghe* che evocano artificialmente i due generi di sogno; cioè perfino sul

piano farmacologico, tra i fantastici che eccitano artificialmente, la fantasia del cervello dormiente, con il suo obnubilamento dell'io, differisce da quella del giorno. E precisamente così: l'*oppio* appare coordinato al sogno notturno, l'*hashish* al sogno diurno, sfrenato ed esaltante. Anche nell'ebbrezza da hashish l'Ego viene poco alterato, né la natura individuale né il suo intelletto vengono qui revocati. Il mondo esteriore per la verità viene tenuto abbastanza fuori dell'uscio, però non certo come nel sogno o addirittura nel sogno da oppio, dove ciò avviene totalmente, ma soltanto nella misura in cui esso non si addice alle immagini che appaiono, in quanto il suo interloquire appare solo sciocco, di una sciocchezza che fa compassione. E viceversa un mondo esteriore che abbia del fantastico o sembri corrispondere al livello del Parnaso o anche del paradiso dei folli, come giardini, castelli, antiche belle strade, è addirittura particolarmente adatto a vivificare il sogno da hashish. La setta sciita degli Hashashin ovvero assassini, questa setta criminale-religiosa del medioevo arabo, con alla testa il vecchio della montagna, conduceva i giovani scelti per un'azione sanguinaria, a occhi completamente aperti nonostante l'ebbrezza da hashish, negli splendidi giardini dello sceicco, in uno straripamento di piacere sensoriale. E le immagini da hashish si collegavano esattamente a questo mondo esterno in quanto adeguato al sogno da svegli, naturalmente superavano tanto ogni misura terrestre che i giovani, con il veleno dell'utopia in corpo, credevano di sentire un anticipo del paradiso; ed erano pronti a impegnare la vita per lo sceicco per guadagnare il paradiso vero. I sogni da hashish di personaggi moderni sottoposti a esperimento vengono riferiti come sogni di fantastica leggerezza, né manca loro una specie di atteggiamento da spirito degli elfi, l'asfalto della strada si trasforma in una distesa di seta blu, passanti casuali possono essere trasformati in Dante e in Petrarca anacronisticamente sprofondati in dialogo, in breve, per un sognatore di hashish dotato il mondo diventa un concerto a richiesta. All'ebbrezza da hashish non manca nemmeno un'altra specie di leggerezza: «Progetti confusi, il cui chiarimento finora appariva impossibile, l'individuo crede di vederli districati davanti a sé e avviati a realizzazione» (Lewin, *Phantastica*, 1927, pp. 159 e sgg.). Si verifica per qualche tempo anche una mania di grandezza, prestazioni anticipate, quasi come nella paranoia. Completamente diversa è l'ebbrezza da oppio, che è un sonno totale dell'Ego e del

mondo esterno; qui non c'è altro che sogno notturno, fino in fondo. Invece di un immaginato innalzamento dell'io, di un alleggerimento del mondo circostante diretto utopisticamente, nell'ebbrezza da oppio tutto è sprofondato. Si apre con ciò unicamente una stanza della subcoscienza velata, particolarmente intricata: donne, lussuria, caverna, fiaccola, mezzanotte si fanno avanti alla rinfusa, per lo più in un'aria pesante, ispessita. Nell'oppio agisce primariamente l'oblio, non la luce; è la notte che assegna a Morfeo, su antiche gemme, il papavero dell'oppio. Il seme di papavero era nelle mani delle sacerdotesse ctonie, per rendere insensibili al dolore; nei misteri di Cerere veniva distribuito dal Lete, questa acqua oppiacea dell'oblio; Isi-Cerere stessa viene rappresentata dalla tarda antichità con in mano fiori di papavero. Quando Baudelaire chiama «paradis artificiels» le zone di ebbrezza sia dell'oppio sia dell'hashish, tra queste delizie malfamate soltanto quella che si ottiene attraverso l'hashish resta l'unica che viene patologicamente coordinata col sogno diurno. Questo per quel che occorre a illustrare una differenza dal punto di vista degli snervamenti; quelli di Morfeo in un caso, quelli di Fantasio nell'altro.

Dunque l'io nel sogno da desto si trova davvero vivace, anche impulsivo. E particolarmente riduttivo e radicalmente sbagliato quel che nota Freud sui sogni diurni, che cioè essi sono soltanto sogni da bambini, semplicemente provvisti di un Io non adulto. Certo in essi agiscono eventualmente ricordi di un Io infantile maltrattato, anche complessi infantili di inferiorità, ma questi non costituiscono il nucleo. Il portatore dei sogni diurni è riempito della volontà consapevole, che resta consapevole, anche se in diversa gradazione, di una vita migliore, e l'eroe dei sogni diurni è sempre la propria persona adulta. Quando Cesare stava a Gadi davanti alla statua di Alessandro e, completamente pieno di un sogno diurno, gridò: «Quarant'anni e ancora non ho fatto niente per l'immortalità!», l'Ego che agì così non fu quello infantile, ma quello dell'uomo maturo, anzi del Cesare futuro. L'Io era in quel caso così poco regredito che si può dire: in questo sogno di immortalità nacque per la prima volta il Cesare che noi conosciamo. L'Ego è qui sempre conservato nella forza di adulto, quale adulta esperienza unitaria di processi psichici consci; di più: esso è l'immagine guida di ciò che un uomo vorrebbe utopicamente essere e divenire. Proprio in questo punto esso è

diverso dall'io del sogno notturno, e a maggior ragione dall'io completamente alterato e destituito del sogno oppiaceo. Come si ricorderà, secondo Freud l'io del sogno notturno resta presente soltanto in misura da costringere gli adempimenti di desiderio allucinati a travestirsi davanti al suo sguardo; in tal modo esso esercita una censura morale, anche se lacunosa. L'io del sogno da svegli invece non è destituito e nemmeno esercita censura nei confronti dei suoi contenuti di desiderio spesso assai poco convenzionali. Al contrario: la censura qui non è semplicemente lacunosa o indebolita come nel sogno notturno, bensì essa, nonostante la totale mancanza di indebolimento dell'io del sogno diurno e anzi proprio a causa di tale mancanza, cessa completamente, appunto a causa della rappresentazione di desiderio che si impadronisce dello stesso io del sogno diurno e appunto lo rafforza, o, come minimo, lo mette in pompa magna. Dunque i sogni diurni non vengono affatto censurati da un Ego morale, come invece il sogno notturno; piuttosto il loro Ego, utopicamente iperpotenziato, costruisce se stesso e il suo mondo come castello in aria in un cielo spesso sorprendentemente leggero. In sogni privati e rozzi ciò si mostra in maniera particolarmente chiara e comunque molto più visibile che in quelli di un progetto ponderato, o addirittura di vie nel futuro. L'uomo comune, che sazia i suoi desideri di vendetta o che augura a sua moglie, peraltro abbastanza amata, la morte in quanto nel suo sogno di desiderio fa apertamente un viaggio di nozze con una moglie più giovane, non sente rimorsi di coscienza. Egli non espia alcun piacere, e, nell'immaginato adempimento di tali desideri condannati, non sviluppa angoscia come sostitutiva della censura. A maggior ragione un sognatore ambizioso lascia libero corso ai suoi desideri, vola ad ali distese innalzandosi verso il tempio della celebrità futura, sia egli Cesare o, come per lo più succede, uno Spiegelberg. Nemmeno lui avverte censura, a prescindere dall'ostacolo delle circostanze esterne, nemmeno la censura della comicità, per tacere della censura di una paura da Icaro o da Prometeo. In un sogno da svegli, per quanto mediocre, abitano disinvoltamente Circe che trasforma gli uomini in porci, il re Mida che trasforma il mondo in denaro, sempre con evidente dispensa dalle regole di comportamento, e con una dispensa tanto più notevole in quanto il riferimento al mondo esteriore qui non è affatto spento, come invece nel sogno notturno. Ma tutto questo superamento è

possibile solo a causa dell'Ego inalterato del sogno da svegli e più precisamente a causa del già notato *rafforzamento utopizzante* che l'io del sogno diurno porta a se stesso e a ciò che gli è consono. Anzi esso deve portarlo dovunque il sogno diurno si dia non a chimere come Circe e Mida, o addirittura ad eccessi privati, ma giunga a un comune e vincolante potenziamento: dipingere un mondo migliore. Così come deve arrearlo se un tale sogno a occhi aperti trapassa nella serietà che gli è coordinata, nel progetto esperto e intelligente. Qui è meno che mai pertinente l'Ego alterato, come invece nell'ebbrezza notturna, e invece lo è un Ego con muscoli tesi e con una testa concreta. Con una volontà di ampliamento in testa, con una volontà mantenuta alta, e che sa guardarsi intorno.

Terzo carattere del sogno diurno: miglioramento del mondo

L'io del sogno da sveglio può ampliarsi tanto da mettersi a rappresentare anche altri. Con ciò si arriva al terzo punto che distingue i sogni diurni da quelli notturni: li distingue l'ampiezza umana. Chi dorme è solo con i suoi tesori, l'Ego di chi fantastica invece può riferirsi ad altri. Se l'io dunque non è più introverso o soltanto riferito al suo ambiente più immediato, allora il suo sogno diurno vuole portare dei miglioramenti pubblici. Perfino sogni di questa specie ancora radicati nel privato si rivolgono all'interiorità soltanto in quanto vogliono migliorarla insieme con altri Ego; e soprattutto in quanto prendono il materiale necessario da una esteriorità sognata in prospettiva della perfezione. Nel libro iv delle *Confessioni* di Rousseau si leggono le seguenti istruttive parole: «Io riempivo la natura di esseri fatti secondo il mio cuore; mi creavo un'età dell'oro a mio gusto richiamando alla memoria esperienze di giorni lontani, alle quali si allacciavano dolci ricordi e con colori viventi dipingevo le immagini della felicità cui potevo anelare. Mi figurai l'amore e l'amicizia, i due idoli del mio cuore, sotto le più inebrianti sembianze. Mi compiacqui di ornarli con tutti gli incanti femminili che sempre avevo adorato». Così perfino dalle fluttuanti nebbie del fantasma escono forme che attirano l'Ego nella loro cerchia, esterna e migliore, nella quelle vengono abbracciate moltitudini. Tutti quanti i sogni di miglioramento del mondo cercano l'esteriorità della loro interiorità, sgorgano come

estroversi arcobaleni o inarcandosi sul cielo. Qui si ripete contemporaneamente la diversa coordinazione di sogno notturno e sogno diurno che prima era comparsa a proposito dell'*oppio* e dell'*hashish*; e precisamente nelle psicosi. L'aspetto oppiaceo del sogno notturno torna a mostrarsi nella *schizofrenia*, sotto forma di regressione, l'elemento hashish nella *paranoia* quale illusione progettuale. Per la verità le due malattie, cui sono stati dati questi nomi, non vanno tenute nettamente separate, le loro proprietà a volte interfluiscono. Entrambe sono deviazioni estreme dalla realtà presente o attuale, la schizofrenia comunque è la vera e propria separazione da tale realtà, essendosi tagliati i ponti alle spalle. Lo schizofrenico lascia andare il mondo, ritorna nello stato autistico-arcaico dell'infanzia; il paranoico invece ricava da questa condizione molte delle sue immagini illusorie, che non sono affatto distolte dal mondo ma anzi intendono migliorare il mondo. Spesso per la verità la paranoia sfocia in schizofrenia; ciononostante fra le due malattie c'è una inconfondibile differenza di direzione, che l'elemento utopico rende definibile. Se tutta quanta la psicosi è un involontario cedere della coscienza a un'irruzione dell'inconscio, allora l'inconscio paranoico, a differenza di quello schizofrenico, mostra comunque margini utopici. Lo schizofrenico soggiace impotente a delle potenze che lo sopraffanno, è in loro completa balia, si trova con le regressioni della sua follia in una primigenia era arcaica, e dipinge, fa versi, balbetta dal sogno perduto di questa epoca; invece il paranoico reagisce alle forze incalzanti con querimonie e manie di persecuzione, contemporaneamente però le spezza mediante invenzioni avventurose, ricette sociali, vie lattee e cose del genere. Distinzioni simili fra scendere e salire, obnubilamento e iperrischiamento, sembrano agire anche lì dove lo scendere e il salire della coscienza nevrotica trapassa in furore. Dove dunque il regredire ribolle diventando l'esser fuori di sé dell'estasi, e il progettare diventando l'esser al di sopra di sé del rapimento. Giamblico, il neoplatonico siriano, che si intendeva bene della falsa coscienza dell'indemoniato, nel suo scritto sui misteri dichiara quanto segue a proposito di questa specie di su e giù: «Si è supposto del tutto a torto che anche il rapimento possa venir raggiunto per opera dei demoni. Questi ultimi consentono soltanto estasi, il rapimento (enthusiasmus) è invece opera degli dei. Esso perciò non è affatto estasi ma è invece un rivolgersi al bene, mentre l'estasi è una caduta in direzione del male» (*De*

mysteriis, II, 3). Queste sono interpretazioni confuse e mitologiche, ma ciò che è alla loro base ripete anche in campo religioso-parapsichico il diverso orientamento di significato che hanno la schizofrenia e la paranoia. In breve, se la schizofrenia indica la malattia (iperpotenziamento accecato) degli atti arcaicamente regressivi, la paranoia fa lo stesso con gli atti utopicamente progressivi, ma in particolare con la tendenza a migliorare il mondo, propria del sogno da desti. Per questo ci sono stati tanti pazzi di questo tipo fra gli estensori di progetti e alcuni per la verità anche fra i grandi utopisti. Anzi quasi ogni utopia, sia essa medica, sociale o tecnica, ha delle caricature paranoiche; per ogni pioniere effettivo ci sono centinaia di pionieri fantastici, irreali, matti. Se si potessero pescare le idee folli che nuotano nell'aura dei manicomi, accanto all'arcaicità della schizofrenia, divenuta fin troppo celebre a opera di C.G. Jung, si troverebbero le più sorprendenti preformazioni paranoiche. E fra di loro non si troverebbero covanti simboli notturni del tipo cuore nello stagno, fontana della crocifissione e altre anticaglie dipinte o poetate dalla schizofrenia, ma nuove connessioni, mutamenti cosmici, progettazioni rivolte in avanti, in breve focose civette di una Minerva pazza, ma che vuole risplendere tutta del rosso dell'aurora. Dunque perfino in una così grave malattia si mostra ancora il vantaggio che compete al sogno da desti nel suo specifico miglioramento del mondo. In quanto pazzia esso crea delle civette focose, come favola dipinge e pone nel mondo arabici palazzi di fata, fatti di oro e di diaspro.

Per il sogno da desto in quanto sogno ampio è inoltre importante comunicarsi all'esterno. Esso ne è capace, mentre invece il sogno notturno, come ogni esperienza troppo privata, solo difficilmente può venir raccontato, e raccontato in modo che anche l'ascoltatore riesca a sentirsi comunicare il particolare tono emozionale della cosa. Invece i sogni a occhi aperti sono comprensibili per il loro carattere aperto, e comunicabili a causa delle loro immagini di desiderio che hanno un interesse universale. Le immagini di desiderio assumono qui subito una forma esteriore, in un mondo meglio progettato o anche in uno esteticamente potenziato, in un mondo senza disillusioni. Lo stesso Freud a questo punto dà ai sogni diurni un accento proprio; essi, salvo smentita, oltre che grado preparatorio del sogno notturno, diventano anche grado preparatorio dell'arte: «Essi sono il

materiale grezzo della produzione poetica, poiché dai suoi sogni a occhi aperti il poeta, mediante certi rimodellamenti, travestimenti e omissioni, crea le situazioni che inserisce nelle sue novelle, nei suoi romanzi, nei lavori teatrali» (*Vorlesungen*, 1922, p. 102).⁹ In questo luogo Freud ha sfiorato la verità dell'utopico-creativo, della coscienza orientata verso la buona novità; ma il mero concetto diluente di «sublimazione», che in Freud subito segue, ha di nuovo reso irriconoscibile la psicologia del nuovo. Il sogno diurno nel suo complesso si estende sia in *ampiezza*, sia in *profondità*, in una vastità non sublimata ma concentrata, nella vastità delle dimensioni utopiche. E questa pone il mondo migliore senz'altro come anche il mondo più bello, nel senso di immagini perfette quali la terra ancora non reca. Progetti o configurazioni, vengono spalancate finestre nell'ambascia, durezza, rozzezza, banalità, ed esse fanno guardare lontano e sono piene di luce. *Il sogno diurno come grado preparatorio dell'arte* intenziona dunque in maniera particolarmente evidente un miglioramento del mondo, e in questo ha il suo carattere reale profondamente sano. «Avanti, con gli occhi bassi, il dolore della terra, / intrecciato con la figura di sogno della gioia»: così Gottfried Keller in *Morte del poeta* ne presenta i compagni, insieme con la fantasia e il suo spirito. L'arte contiene questa sua natura utopizzante ricavata dal sogno diurno, e non si tratta di una natura sventatamente indorata, ma di una che ha in sé anche una privazione e pur se quest'ultima non viene certo superata dalla sola arte, in essa però non viene nemmeno dimenticata ma abbracciata dalla gioia come forma ventura. Il sogno diurno entra nella musica e risuona nella sua casa, che è invisibile ma pertinente all'ampliamento del mondo, e nella musica risiede, più dinamico e più espressivo. Esso pone tutte quante le figure del superamento, dal nobile masnadiero fino a Faust, tutte quante le situazioni di desiderio e i paesaggi di desiderio, dal quadro a olio dell'aurora fino ai cieli simbolici del *Paradiso* dantesco. Anche nella grande arte uomini e situazioni vengono spinti al loro fine grazie al sogno diurno che spinge la sua cavalcata fino alla fine: ciò che è conseguente, anzi obiettivamente possibile, diventa visibile. Nei poeti realisti tali possibilità obiettive diventano del tutto chiare nel mondo da essi rappresentato. E ciò non perché la natura venga per esempio resa fantastica, ma perché invece quel sogno di una cosa viene reso riconoscibile nella natura e nella storia attraverso una fantasia riferita al concreto e

anticipante, ed è un sogno che la cosa possiede di per sé e che fa parte della sua *tendenza* così come della realizzazione del suo *totum* e della sua *natura*. Dove manca completamente una fantasia estroversa, come nei naturalisti e in quelli che Engels chiamò gli «asini dell'induzione», là ovviamente appaiono soltanto matters of fact e nessi superficiali. Così il sogno da desti, con il suo ampliamento del mondo, è dovunque presupposto quale *esperimento della perfezione, fantastico e il più esatto possibile*, antecedente l'opera d'arte eseguita; e non è soltanto l'opera d'arte a presupporlo. In ultima istanza anche la scienza supera le connessioni superficiali soltanto mediante una anticipazione, di una specie - come è ovvio - specifica. Questa può consistere unicamente delle cosiddette «ipotesi» euristiche che si formano un'immagine di tutta la cosa, ancora senza particolari, in un puro contorno. Ma anche un perfetto sogno da desti, fatto di un nesso naturale armonico, può fare da antecedente: Keplero intendeva tale perfezione mondana e scoprì le leggi del movimento dei pianeti. La realtà di queste leggi per la verità non corrispondeva certo al sogno di perfezione dell'armonia delle sfere; comunque il sogno venne prima, fu il calcolo approssimativo di un mondo ordinato in maniera completamente armonica. Una cosa del genere è la più lontana possibile dalla regressione del sogno notturno; infatti questo, nel suo sprofondamento e nella sua arcaicità, mostra unicamente immagini prelogiche quali categorie di una società da molto tempo trascorsa, e non immagini di un cosmo razionale. Anticipi e potenziamenti, che si riferiscono agli uomini, di utopia sociale e di bellezza, per non dire poi di trasfigurazione, si collocano a maggior ragione soltanto nel sogno diurno. Innanzitutto l'interesse rivoluzionario, con la conoscenza di quanto cattivo sia il mondo, con la conoscenza di quanto potrebbe essere buono se fosse diverso, ha bisogno del sogno da desto del miglioramento del mondo, anzi lo conserva in maniera totalmente non euristica, in maniera totalmente adeguata all'oggetto, nella sua teoria e nella sua prassi.

Quarto carattere del sogno diurno: viaggio fino alla fine

In quarto luogo il sogno da desti, dunque aperto, sa non essere rinunciatario. Esso rifiuta di saziarsi di finzioni o anche soltanto di

spiritualizzare i desideri. La fantasia diurna, come il sogno notturno, comincia con desideri, ma li conduce a termine in maniera radicale, vuole arrivare al luogo dell'adempimento. E' questo il luogo di due tipici sogni diurni di poeti; poiché, a prescindere da tutta la loro debolezza ed evasione, essi pongono questo luogo proprio in maniera prototipica. I due sogni diurni, fra l'altro opera di poeti tranquilli, rientrano tanto più in questo luogo in quanto essi intenzionano un arrivo, non soltanto una divagazione per il miglioramento del mondo. Uno proviene dall'infanzia di Clemens Brentano, l'altro dalla giovinezza di Mörike, e contiene già tutti i germi di un ideale paesaggio poetico. Dopo che Brentano, con sua sorella Bettina e con altri bimbi, si era fatto un reame col nome di Vaduz nella soffitta di Francoforte, fu, come Brentano disse, una cacciata dal paradiso quando più tardi venne a sapere che una Vaduz esiste effettivamente e che è la capitale del principato di Liechtenstein. Ma la vecchia madre di Goethe lo consolò così: «Non prendertela, credi a me, il tuo Vaduz è tuo e non esiste su nessuna carta geografica e tutti i soldati della guarnigione di Francoforte e perfino l'anticristo in testa a tutti i cavalieri della scorta non te lo possono togliere... Il tuo reame è nelle nuvole e non di questa terra e ogni volta che entrerà a contatto con questa piovono lacrime; ti auguro un arcobaleno benedetto». Il resoconto di Mörike, che riguarda il trapasso immediato della fantasia diurna a poesia, si trova nel suo romanzo *Il pittore Nolten* e, autobiografia trasposta, suona così: «All'epoca in cui frequentavo ancora la scuola, avevo un amico il cui modo di pensare e i cui sforzi estetici andavano di pari passo con i miei; nelle ore libere ci frequentavamo, e ci formammo presto una sfera autonoma di poesia... Vive, serie e veraci stanno ancora tutte davanti al mio spirito le forme della nostra immaginazione, e colui cui riuscissi a insinuare nell'anima anche un solo raggio del sole poetico che allora ci scaldava, tutto dorato come esso era, non mi negherebbe come minimo un sereno piacere, e perdonerebbe perfino all'uomo maturo di avere fatto ancora una oziosa passeggiata nel profumato territorio di questa poesia e addirittura di aver portato con sé un frammento del vecchio muro dell'amata rovina. Per la nostra poesia inventammo un territorio posto fuori del mondo noto, un'isola separata, su cui facemmo abitare nel passato un possente popolo di eroi. L'isola si chiamava Orplid e ce la immaginavamo nell'Oceano Pacifico tra la Nuova Zelanda e

l'America del sud». Fin qui il Vaduz di Brentano, fondato nella soffitta infantile, e l'Orplid di Mörike trasportato così lontano. Il mero coordinamento del sogno diurno con i fantasmi notturni o anche con l'arte intesa come gioco rende assai poco giustizia a tali o simili paesaggi fantastici. In essi vede infatti soltanto sublimazioni o anche ritorni arcaici invece del tentativo di articolare un utopico contenuto di speranza. E in Freud a questi contenuti non corrisponde proprio nulla nel mondo esterno (il quale alla tarda borghesia deve effettivamente apparire una plumbea piattezza e nullità); tutta quanta l'arte è parvenza, tutta quanta la religione è illusione. Quel che è essenziale al sogno diurno, particolarmente nel viaggio fino alla fine e cioè la serietà del pre-apparire di una possibile realtà, gli viene qui precluso in maniera quasi più decisa che al sogno notturno, il quale è almeno sintomatico. La borghese, consueta e assoluta teoria delle illusioni del sogno diurno lascia in questo e intorno a esso solo il campo di azione per infantilismi e arcaismi di bei giochini: «Nell'attività della fantasia l'uomo continua dunque a godere di quella libertà dalla costrizione esterna alla quale ha rinunciato da lungo tempo nella realtà. [...] L'aver creato il regno psichico della fantasia trova pieno riscontro nell'istituzione di "riserve", di "parchi per la protezione della natura", là dove le esigenze dell'agricoltura, delle comunicazioni e dell'industria minacciano di cambiare rapidamente la faccia originaria della terra fino a renderla irrecognoscibile. Il parco per la protezione della natura mantiene l'antico assetto, il quale altrove è stato ovunque sacrificato, con rinascimento, alla necessità. Tutto vi può crescere e proliferare come vuole, anche l'inutile, perfino il nocivo. Anche il regno psichico della fantasia è una riserva di questo tipo, sottratta al principio di realtà» (Freud, *Vorlesungen*, 1922, p. 416).¹⁰ Se l'arte fosse sempre e dovunque una semplice attività contemplativa formale o non impegnativa, praticata da chi sta seduto in poltrona, dunque la stessa cosa di un riguardoso godimento d'arte, allora forse la dottrina del parco naturale andrebbe bene; e vi si aggiungerebbe una specie di libertà carnevalesca per la produzione del piacere, dal night club alla Galleria nazionale. Ma anche la borghesia non è sempre stata dedita soltanto alla platea contemplativa, una volta ha sognato di un'educazione estetica dell'uomo, e quindi di un'arte che trascina, anzi assale, e di una porta mattutina del bello. E quanto poco in comune ha soprattutto

il realismo socialista con un godimento artistico filisteo, per non dire poi con una «riserva sottratta al principio di realtà». In Freud la realtà appare sempre come immutabile e come realtà meccanica, in accordo con l'immagine del mondo del secolo passato. Ma appunto in tal modo il sogno utopico diurno, soprattutto quale viaggio fino alla fine, viene reso riflessivo o, per dirla psicologicamente, puramente introverso, appunto come il sogno notturno. A C.G. Jung restò semplicemente di inabissare verticalmente questa introversione per porre Orplid nel mondo arcaico: dal parco naturale all'era terziaria. In tal modo il paesaggio fantastico è divenuto possibile soltanto quale paesaggio archetipico, cioè, in Jung, solo nella terra del mito già remotamente sprofondata. Ma contro tutto ciò è decisivo e assodato che Vaduz e Orplid, ciò che con questi radicalismi si intende, *non ha mai cercato il suo luogo di adempimento se non nel futuro*. Anche lo spostare tali immagini fiabesche nel c'era una volta lascia sempre brillare il remoto del futuro nel remoto del passato. Anche lo spostarle nel remoto di valli o di isole dei mari del sud, come avviene nei primi romanzi di utopia politica, comprende nella distanza il futuro, la mèta utopica nella separatezza. Anche il fondo di ricordo realmente arcaico, al quale retroattivamente si riferiscono tante immagini di speranza: l'archetipo dell'età dell'oro, del paradiso, sta anch'esso, in quanto atteso, nel remoto del tempo. Con centinaia di piccole e grandi perle, l'orplidico pende dunque dal poco studiato filo rosso dell'utopia del sogno e in tal modo viene sempre tenuto insieme. Esso viene tenuto insieme dall'intenzione verso una perfezione, per quanto i contenuti di questa perfezione siano stati dipinti in maniera variabile a seconda delle classi e delle società finora avutesi. La volontà di viaggio verso una mèta divenuta buona attraversa sempre in tal modo la coscienza utopica, fa risuonare questa coscienza di esseri favolosi mai dimenticati, lavora nei sogni di una vita migliore ma anche, cosa che alla fine occorre capire, a suo modo, nelle opere d'arte. La fantasia che migliora il mondo va a finire in esse non semplicemente in maniera tale che tutti gli uomini e le cose vengano spinti al limite delle loro possibilità, che tutte le loro situazioni vengano esaurite e perfettamente configurate. Piuttosto ogni grande opera d'arte, oltre alla sua natura manifesta, è riferita anche a una *latenza dell'aspetto futuro*, cioè ai contenuti di un futuro che a suo tempo non erano ancora

apparso, anzi in ultima analisi ai contenuti di una situazione terminale ancora ignota. Solo per questo motivo le grandi opere d'arte di ogni tempo hanno da dire qualcosa, e precisamente qualcosa di nuovo, che l'epoca precedente non aveva in esse ancora notato; solo per questo motivo il fiabesco *Flauto magico*, ma anche la *Divina Commedia*, rigidamente fissata alla storia, hanno la loro «eterna giovinezza». Importante, come diceva Goethe, «il senso che irraggia lontano» da queste grandi costruzioni fantastiche, in base al quale esse conservano nella realtà data almeno una via d'uscita, eventualmente lo sguardo verso l'assolutezza. Col che le opere d'arte grandi, dunque realistiche, annotando la latenza, anzi grazie allo spazio - per quanto misurato - dell'assolutezza, non diventano meno ma al contrario più realistiche; infatti tutto ciò che è reale si fonde col non-ancora che è in esso. Le creazioni significative della fantasia da sogni diurni non fanno bolle di sapone ma spalancano finestre e dietro c'è il mondo del sogno diurno di una possibilità pur sempre configurabile. Differenze fra i due tipi di sogno dunque sussistono a sufficienza anche con questo esito; modo e contenuto dell'adempimento del desiderio divergono in essi senza che lo si possa nascondere. Il risultato è sempre di nuovo il seguente: il sogno notturno vive nella regressione, viene risucchiato indiscriminatamente nelle sue immagini, il sogno diurno proietta le sue immagini nel futuro, assolutamente in maniera non indiscriminata, ma pilotabile perfino quando l'immaginazione è sfrenata, e mediabile con qualcosa di obiettivamente possibile. *Il contenuto del sogno notturno è nascosto e contraffatto, il contenuto della fantasia diurna è aperto, estroverso nel suo fabulizzare, anticipante, e il suo aspetto latente è davanti.* Esso discende da un ampliamento del sé e del mondo indirizzati in avanti, è voler star meglio, spesso è voler conoscere meglio in tutto e per tutto. A entrambi i tipi di sogno è comune l'anelito poiché, come si è notato, esso è l'unica onesta qualità di tutti gli uomini; tuttavia il desiderio del giorno, a differenza di quello della notte, può essere anche soggetto e non soltanto oggetto della sua scienza. Il sogno di desiderio diurno non ha bisogno di disseppellimento e interpretazione, ma di correzione e, nella misura in cui ne è capace, di concrezione. In breve, esso di per sé ha bensì altrettanto poca misura quanto il sogno notturno però, a differenza dello spettro notturno, ha una meta e avanza alla sua volta.

Compenetrazione dei giochi onirici notturni e diurni e suo dissolvimento

Esser diversi gli uni dagli altri non significa naturalmente essere irrelati. Fra il piano del sognante e quello del sognatore a volte c'è uno scambio. C'è un gioco di colori nella notte, che può sussistere anche di giorno, che ha l'apparenza di qualcosa di raro e indubbiamente può essere anche esposto come tale. Ci sono raccolte notevoli di questa specie, per esempio Friedrich Huch pubblicò cento appunti di «sogni», e per esempio una rarità particolarmente intricata, il romanzo *L'altra parte* (del disegnatore Alfred Kubin) deriva soprattutto dalla luna e dal sogno. Viceversa anche poesie diurne accolgono compiutamente dei sogni, nella maniera più evidente e più bella addirittura nel realista Keller. Essi vengono narrati alla stregua di altri accadimenti, ma si fondono senza fatica con la profluvie favolistica e salda in cui in Keller è collocata ogni contemplazione. Il verde Heinrich, poco prima del suo triste ritorno in patria, è vittima di una vera orgia di sogni, essi sono tutti adempimenti di desideri pieni di rimproveri. Vi rientra lo sguardo sulla città paterna, una città trasfigurata, mutata, una folle immagine aerea sul terreno, entro la quale non si può entrare. Sfilano valli e fiumi con nomi mai uditi eppure ben noti, giardini di rose si allontanano diffondendo all'orizzonte un bagliore rosso: «Il rosso dei monti si stacca e va in giro per la patria!». E' un'aurora diversa da quella da desti di quando il verde Heinrich si allontanò dalla città paterna e si incamminò verso le montagne: «Solo ancora sull'ultimo altare di ghiaccio brillava la stella mattutina»; la luce viene ora dall'Ade, mostra di essere l'unica speranza rimasta. Appare la casa della madre, propriamente la stanza in penombra, rivolta all'esterno, indimenticabile, solo il sogno notturno ne dà la materia prima e l'immagine: «Sulle cornici e le gallerie stavano allineati boccali e bicchieri d'argento di vecchia foggia, vasi di porcellana e statuette di marmo. Alle finestre lastre di cristallo luccicavano con un misterioso splendore da uno sfondo buio tra porte marezzate di camere e armadi, nelle quali erano infilate lucide chiavi d'acciaio. Sopra questa strana facciata il cielo s'inarcava turchino, e un sole mezzo notturno si rifletteva nell'oscura pompa del legno di noce, nell'argento dei boccali e

nelle lastre delle finestre». Cose del genere naturalmente mostrano una interazione tra gli antipodi notte e luce diurna, essi sembrano compiutamente immersi l'uno nell'altro, perturbanti e stranamente presaghi. Con quale affinità elettiva poteva poi il romanticismo utilizzare questa luce mista, come gioco onirico e non soltanto come gioco. Ogni sogno era per Novalis «una lacerazione significativa nel misterioso sipario che con fitto pannello cade nel nostro interno». E fu innanzitutto la metamorfosi delle immagini oniriche a raccomandarsi, in maniera quasi dotta, all'antistaticismo romantico e al suo sogno da svegli. Il sogno notturno come romanzo sfrenato viene scoperto dalla filosofia romantica della natura: «Queste configurazioni infatti non sono prive di voce e di linguaggio; suoni e parole, come provenendo da varie direzioni, comprensibili e incomprensibili, si incontrano e si rimuovono scambievolmente e così a quella natura interna, a paragone con quella esterna, sembra non sfuggire nulla se non la staticità e la sua quiete. Infatti tali creazioni interiori, come fatte di nubi fuggenti, vengono e scompaiono; lì la grandezza non protegge l'alta montagna né la forza delle radici protegge l'albero da un rapido movimento e dove, proprio in quel momento, c'erano ancora rocce e foresta, appare una pianura oppure una stanza chiusa da pareti» (G.H. Schubert, *Die Geschichte der Seele*, 1830, p. 549). Così addirittura nacque la parvenza che sogno notturno e sogno diurno, oltre che scambiarsi, addirittura compenetrassero le loro immagini, uniti sullo stesso terreno, in maniera romantico-oggettuale. Il romantico puro non vuole proprio più sapere se nella sua poesia domini il caos subconscio oppure la fantasia che crea e trasforma consciamente. Il sogno notturno è per lui senz'altro lontano da tutti i concetti spazio-temporali dell'attuale sobrietà, da tutte le forme causali e di identità proprie della buccia grigia ovvero della buccia della civiltà; esso è creato in maniera prelogica e dunque è un elemento arcaico opposto all'ampiezza, al mattino, al futuro del giorno. Questa è un'eredità che il romanticismo ha portato dal piano notturno al piano diurno; ma ovviamente fra i due piani lavorava sempre di nuovo una qualche nuova connessione. Comprensibilmente il sovrapporsi dell'ora nera e dell'ora blu tornò ogni volta che entrambe erano orgogliose di non essere giorno nel senso di una chiarezza superficiale, di mero nesso superficiale. La fenditura in quel che fino allora era stata la superficie lacerò contemporaneamente caverna e azzurro di

lontananza; da ultimo ancora nell'espressionismo, e particolarmente nel surrealismo. Ora però con l'importante differenza, rispetto al romanticismo, che non più tanto l'utopico voleva rivolgersi al passato quanto piuttosto il passato all'utopico. Per quante lune ci siano nella poesia espressionista, «pallidi alberi serotini, salici che si spengono allo stagno tenero lunare, fiocchi di luna argenteggianti attraverso la finestra», e varie altre espressioni alla Däubler, con questo lavoro le linee notturne vennero inserite nelle linee utopiche. E lo fu anche il balbettante non-senso della notte, nel tentativo di partire verso una nuova terra, verso coste migliori, o addirittura verso coste razionalmente ordinate, sulla base di tali dissolvimenti del nesso diurno fino allora invalso. Tutto un oggetto di studio di questi passaggi lo diede James Joyce in *Ulysses*; estremamente post-romantico, estremamente non romantico. La cantina dell'inconscio si scarica in Joyce in un nunc transitorio, e consegna, frammisti e compenetrati, balbettio preistorico, sudiciume e musica di chiesa; per ottanta pagine l'autore non toglie la parola nemmeno con una virgola al decotto che si rovescia oltre la levigata soglia della coscienza. Ma in mezzo a queste chiacchiere scimmiesche (rigido intreccio di un giorno e di mille cose subcoscienziali dell'umanità) appare una supervisione, l'applicazione del montaggio mostra degli intrecci trasversali completamente razionali ovvero analogiae entis; la moglie di Lot e la Old Ireland Taverne vicinissimi all'acqua salata dei dock festeggiano, attraverso lo spazio e il tempo, il loro incontro, la loro quotidianità al di là dello spazio e del tempo. «E' quindi», dice Stephen Dedalus, «il gesto, non la musica, e neppure gli odori, sarebbe un linguaggio universale, il dono delle lingue che rende visibile non il senso corrente bensì la prima entelechia, il ritmo strutturale» (*Ulysses*, II, 1930, p. 86).¹¹ Caverne primordiali, con dentro lallazioni e glossolalie, vengono così evocate nelle fantasie diurne e queste ultime poi vengono reinabissate; ne risulta un costante intrico di maschere notturne e schizzi. Nel surrealismo, dunque in corrispondenza all'epoca del crollo a cui il surrealismo appartiene, non manca lo spirito, come sempre quando si unisce improvvisamente ciò che non è unificabile; a volte uno spirito beffardo, che smaschera la costruzione intenta semplicemente a sbalordire; oppure uno spirito del piccolo arrangiarsi, e nella casa di sogno dalle doppie stranezze ci si trova perfettamente bene. Ma più essenziale nel surrealismo resta il fondamentale accoppiamento

di Ecate e Minerva, resta la visione, montaggio di meri stracci e crolli. Questa appunto è una differenza nei confronti del romanticismo quale epoca della Restaurazione; lì il sogno diurno veniva per principio inserito in linee notturne senza diventare fosforescente. Comunque, è un lungo mondo misto fra subconscio e aurora, un mondo di contatti, in cui la regressione sfrutta il viaggio finale oppure il viaggio finale sfrutta la regressione. Il labirinto del sogno notturno non è nemmeno sul piano estetico un grado preliminare del castello in aria, tuttavia, nella misura in cui ne forma il sotterraneo, l'arcaico può comunicare con la fantasia da svegli. E soprattutto, dall'esempio della casa del sogno di Gottfried Keller, da questo esempio che scintilla come lo Stige, da questo elemento notturno di casa materna e giovanile, risulta anche perché viceversa il sogno da svegli può, in misura non minore, comunicare con l'arcaico. Esso ne è capace perché il futuro vive ancora nel passato, non soltanto psicologicamente ma anche obiettivamente, poiché *anche vari frammenti notturni non sono superati né liquidati* e perciò esigono il sogno diurno, l'intenzione rivolta in avanti. Questa notte ha ancora qualcosa da dirci, non in quanto cova l'elemento primordiale già accaduto, bensì quello non divenuto, quello non ancora propriamente espresso ad alta voce, che a tratti vi è inserito. Però essa può dire qualcosa soltanto nella misura in cui viene illuminata dalla fantasia da svegli, da una fantasia rivolta a ciò che diviene; di per sé l'arcaico è muto. Unicamente in quanto covante, *non liquidato, non sviluppato, in breve, utopico*, esso ha la forza di spuntare nel sogno diurno, raggiunge il potere di non chiudersi davanti a esso; ma in quanto tale, anche se solo in quanto tale, può girare in libero viaggio, in ego conservato e salvaguardato, in miglioramento del mondo, in viaggio condotto a termine. Dunque la giusta conoscenza che il covare arcaico in verità può essere utopico spiega in ultima analisi la possibilità dell'intreccio di sogno notturno e sogno diurno, *spiega e risolve un intrecciarsi*, a tratti possibile, *dei giochi onirici*. E appunto con un costante primato della fantasia da svegli: qui non è l'utopico a capitolare davanti all'arcaico, ma l'arcaico che eventualmente capitolava davanti all'utopico per essere costituito di parti non liquidate; ogni altro intreccio e ogni altra sua spiegazione è pura parvenza. L'elaborazione è in ogni caso questione diurna; il dio sospettoso, che nel sogno ne fa dono ai suoi fedeli, ha bisogno, per l'interpretazione, di Apollo, di quell'Apollo che per la verità

può conoscere anche vapori e oracoli, ma li ha nel proprio tempio in quanto vinti e servitori. Altrimenti la fantasia, nel senso di Jung e di Klages, tornerebbe completamente alla preistoria, per di più a una preistoria romantizzata-falsificata. Ugualmente solo la luce diurna apre il materiale meraviglioso-sconvolgente dei sogni notturni, in generale dell'arcaico, ed è questo materiale soltanto perché e nella misura in cui esso stesso è ancora utopico, utopico in modo trasposto. Il regredire avviene dunque con profitto nell'arte soltanto se nell'archetipo è inserito anche qualcosa di non divenuto, qualcosa di possibile in futuro. Altrimenti i tesori che ci guardano dal terreno della notte diventano lolla e vizzi con d'abete, come di giorno i regali del genio Rübezah. Ma il sogno diurno, e ciò che esso afferra, contiene faccende umane invece delle meduse nel labirinto. I sogni diurni hanno scelto la parte migliore; così tutti quanti, sebbene con capacità e qualità tanto mutevoli, entrano nel campo della coscienza anticipante.

Di nuovo inclinazione al sogno: lo «stato d'animo» come mezzo dei sogni diurni

Quando dorme il corpo è oscurato; il corpo lo si avverte solo da svegli. Esso avverte se stesso in primo luogo nel sentimento dello stare; qui condizioni meramente corporee si accorgono di se stesse. Anch'esse vengono colte soltanto in maniera confusa, dispersa, non ancora riferite a un luogo particolare del corpo o a un tipo particolare di dolore o godimento fisico. C'è uno stare mediocre, malato e sano, un sentirsi bene e un sentirsi male, però sempre soltanto intesi in maniera assai generica; un chiaro dolore di stomaco, una specifica sensazione di piacere, localizzata sulla lingua o nelle zone erogene, se ne stacca immediatamente. E poi lo stare non è per esempio di «umore» così o così, come invece lo stato d'animo; infatti non è costituito come quest'ultimo per mescolamento di veri e propri sentimenti istintuali o di affetti. Esso ha in sé appunto solo il ribollire dei processi corporei, in particolare di sensazioni viscerali e, più o meno subcoscienti, della circolazione sanguigna, ma non ancora sentimenti affettivi, con dietro un Io. Ciò distingue il sentimento situazionale più organico dello «stare» da quello più ampiamente riferito all'io dello «stato d'animo»; così c'è il diffuso qui, che annuncia sentimenti organici,

e il diffuso lì che dà notizia dei sentimenti affettivi ai quali un uomo cede lunaticamente e umoralmente. Lo stare è come uno stormire che, come ogni rumore, nasce da un intersecarsi di molti suoni, dati naturalmente e susseguentisi in maniera irregolare. Lo stato d'animo è come la confusione sonora di un'orchestra che prima dell'inizio di un brano musicale suona singoli passaggi, a brandelli e contemporaneamente, non suoni naturali, ma suoni che hanno alle spalle un Io musicante e componente. Lo stato d'animo non ha un «tono fondamentale» così sordo e sotterraneo come lo stare, ma il suo «tono fondamentale» è ondeggiante, climatico, atmosferico, può muoversi verso estremi (come per esempio «giubilante da toccare il cielo, triste da morire») che lo stare non conosce affatto in tale prossimità. E inoltre ogni stato d'animo mostra una ampiezza peculiare, che ricorda il diffondersi dei profumi. Th. Lipps sottolineò proprio ciò, l'ampiezza estranea allo stare corporale; egli notò, per esempio nel caso dell'«ilarità», «il tangibile allargarsi del piacere che si ha per un esperire, in uno stato d'animo più o meno ampio, che abbraccia tutta quanta la vita psichica» (*Leitfaden der Psychologie*, 1903, p. 271). Oppure in una più recente esposizione (che comunque non sfrutta il fortunato impulso allo stato d'animo di un esistenzialismo alla Bollnow): «Lo stato d'animo è il fondamento atmosferico relativamente stabile del nostro sentimento di vita, nel quale si delineano con particolare colorazione le mutevoli percezioni, dal quale però anche le nostre rappresentazioni e il nostro comportamento sono impregnati» (Lersch, *Der Aufbau des Charakters*, 1948, p. 41). A causa di questa natura complessiva di ampiezza atmosferica e contemporaneamente diffusa, il sentimento dello stato d'animo si estende addirittura oltre l'io, cui inerisce in maniera primaria. Una stanza, un paesaggio sembrano avere uno «stato d'animo», e anche qui in maniera tanto più decisa quanto meno deciso, cioè più diffuso appare lo stato affettivo trasposto. Così per esempio il chiaro mezzodì è poco indicato per ciò, meglio il pomeriggio e meglio di tutti la sera; è noto lo stato d'animo da temporale (cacciato poi dal primo lampo). Meno adatti sono grandi oggetti semplici come il mare, meglio quelli meno scrutabili come il bosco. Ma qui non si deve mai dimenticare che l'ampiezza dello stato d'animo, la quale si estende in tal modo esteriormente, anche come sentimento naturale estroverso non si presenta mai articolata, ma resta nelle fluttuazioni della genericità. Allo stato d'animo è

essenziale apparire totalmente soltanto in quanto diffuso; esso non consiste mai di un affetto che domina e sopraffà, ma di un miscuglio esso stesso ampio di molti sentimenti affettivi, non ancora arrivati a chiarezza. Appunto ciò ne fa un che di facilmente iridescente, e contemporaneamente - al di là della confusione dei suoni prima dell'inizio di un brano musicale, anche del tutto senza spessore intensivo - permette così di spacciarla e deformarla facilmente come mera realtà impressionistica dell'esperire (Debussy, Jacobsen). Da questa approssimazione impressionistica deriva anche Heidegger, nella misura in cui egli la descrive e contemporaneamente le soggiace. Con ciò però Heidegger, all'interno di questa opacità, ha il vantaggio per così dire tautologico di aver osservato «che l'esserci ha già sempre un umore», nel senso di una rivelazione originaria su come uno sta e diviene. L'originario dunque non è un percipiente trovarsi, ma un sentirsi, dotato di stato d'animo: «Ciò che in sede ontologica indichiamo con l'espressione "situazione emotiva" è onticamente notissimo e quotidianissimo sotto il nome di stato d'animo, umore» (*Sein und Zeit*, 1927, p. 134).¹² Tuttavia Heidegger appunto non ha oltrepassato l'opacità, la depressa stagnazione, e contemporaneamente la piattezza di questa sua scoperta. Qui lo stare e lo stato d'animo restano inseparati; così la piattezza, in questo indistinto ondeggiare animalesco, impedisce ogni sentore dell'oscurità dello esistere realmente immediato, che nemmeno nello stato d'animo riesce a produrre davanti a sé come un Ci il proprio essere (oscurità dell'attimo vissuto, di cui parleremo più in là). Così l'interessatamente deprimente distoglie da ogni tendenza rischiaratrice dello stato d'animo, per notificare, invece, unicamente ciò che viene oppresso: «L'indifferenza emotiva, sovente persistente, uniforme e diafana, e tuttavia non confondibile col malumore, è così poco un niente che proprio in essa l'Esserci è di peso a se stesso. L'essere si è rivelato come un peso. [...] Certamente uno stato d'animo euforico può liberarci dal peso dell'essere; ma questa stessa possibilità emotiva rivela, sia pure liberandocene, il carattere di peso dell'Esserci» (*Ibid.*, p. 134).¹³ E non la pena di tutta l'umanità, ma unicamente quella della piccola borghesia non rischiarata e disperata ci coglie, quando in Heidegger, per quanto riguarda gli «abissi» di tale sentirsi, si arriva alle seguenti parole: «La noia profonda, che va e viene nelle profondità dell'esserci come una nebbia silenziosa,

accomuna tutte le cose, tutti gli uomini e con loro noi stessi, in una strana indifferenza. Questa noia rivela l'ente nella sua totalità» (*Was ist Metaphysik?*, 1929, p. 16).¹⁴ Qui dunque dallo stato d'animo, manifestandosi esso unicamente come stato della vita che si spegne, e, in questo caso, di un classe che tramonta, scompare completamente il carattere di desiderio, senza il quale però questo stato diffuso degli affetti, in quanto stato di *affetti*, non può sussistere; tranne, come Heidegger stesso deve dire, come «indifferenza emotiva». Viene meno proprio il colorante dei *sogni da svegli*, con cui lo stato d'animo dipinge la sua ora blu, senza che essa comunque diventi ininteressante sul piano esistenziale-ontico e sprofondi nel nichilismo sul piano esistenziale-ontologico. Non ogni possibile quotidianità, nemmeno quella che storicamente si è già presentata, è provvista di «diafana indifferenza emotiva», meno che mai della noia che si pretende manifesti l'«ente nella sua totalità»; tale stato d'animo quotidiano è invece essenzialmente, quando non unicamente, coordinato con l'organizzazione capitalistica meccanizzata. E perfino all'interno di questa organizzazione, oltre l'indifferenza emotiva, anche oltre l'indubbio peso di un'esistenza così costituita, c'è quell'intersecarsi dei suoni di viventi sentimenti istintuali, che è propriamente l'unico a produrre uno «stato d'animo» e in cui l'inclinazione al sogno, in quanto inclinazione al sogno diurno, per la prima volta trova il suo mezzo.

Mentre nel dormiente il corpo è obnubilato, anche il suo stare viene meno. E tanto più lo è lo stato d'animo che presuppone l'io; esso fa parte dell'ora blu, non dell'ora nera. E pretende distensione, certo, tale però che non cerchi di sonnecchiare ma di partire. Questo stato d'animo, particolarmente incline all'azzurro, finora non è stato preso in considerazione in rapporto col sogno diurno; ora occorre recuperare questo punto di vista. La diafana indifferenza emotiva può magari non essere ancora sognante, anche lo stato d'animo oppresso, il confondersi di affetti *spiacevoli*, non è sufficientemente leggero come mezzo per far senz'altro sviluppare dei sogni diurni. Tanto più però la costante inclinazione al meglio, nella tonalità fondamentale di tutti gli *affetti di attesa*, è incline ad alleviare il suo stato d'animo oppresso e a fuggire in uno più elevato. E precisamente in questo punto di transito, fra tristezza e serenità, risiede il *mezzo in cui le immagini del sogno da desti si sviluppano nella maniera più comoda*. Fuga e inclinazione,

affetti di repulsione e di dedizione in questo stato d'animo crepuscolare sono mescolati contemporaneamente e costituiscono dunque l'aura in cui di volta in volta ha luogo l'imbarco per Citerà. Che l'imbarco sia piccolo o grandioso, sciatto o intrapreso responsabilmente, che Citerà consista in un semplice miglioramento di situazione o di cose fino a quel momento mai udite, che si venda per un panino imburrito o neppure per tutto l'oro del mondo, ciò naturalmente non dipende dallo stato d'animo ma dalla forza e dal contenuto degli affetti di inclinazione che da esso si innalzano, dal livello e dalla concretezza della fantasia che dipinge a questi affetti l'adempimento della loro intenzione. Ma uno stato d'animo fra il chiaro e lo scuro resta in ogni luce blu, una luce di lontananza di questa specie aderisce a lungo al sogno da sveglio, dunque penetra ancora molto in là anche nei sogni da svegli propriamente configurati, sia in senso negativo sia in senso positivo. Altrimenti in essi non ci sarebbe il climatico, che non è certamente limitato soltanto all'impressionismo, a questo tipo di stato d'animo relativamente più comodo, cioè debolmente configurato e debolmente impegnativo. Altrimenti non ci sarebbe il lirismo, che accompagna immagini di sogno diurno anche severamente configurate, dovunque esse siano ancora legate a una situazione. Uno stato d'animo fra il chiaro e lo scuro perciò non è limitato, nelle opere da sogni diurni, soltanto a una debolezza alla Debussy o alla Jacobsen. Esso riempie anche una musica di immagini affettive contenuta e martellata come quella di Brahms (*Quarta Sinfonia*, soprattutto l'ultimo movimento), esso è qui costitutivo, invece che di morbidezza, proprio dell'aspetto grezzo e aspro. Solo in una situazione decisa e in una rappresentazione che può mostrarsi corrispondentemente esente da atmosfera, lo stato d'animo viene meno. Non soltanto allora viene meno quello impressionistico e quello sentimentale più antico, quello cioè la cui iridazione non supera mai un miscuglio di affetti frammentati e di contorni confusi, ma anche l'*atmosfera* dell'asprezza, con tutto quanto il romanticismo di questo mezzo, si chiarifica, e consente lo sguardo su cose decise, non più cioè liberamente situazionali. Ciò dovunque una situazione, spinta alla perfezione nel sogno artistico da desti, o almeno una situazione che l'attitudine porta ad arrestarsi, respinga da sé l'elemento situazionale stesso. Questo, in maniera ingannevolmente non climatica, è il caso anche in tutta l'arte perseguita senza inquietudine, senza pathos del movimento e

del tempo, dunque in quella che vuol essere duramente cristallina. Intorno a una Citera che si chiami rilievo egizio, mosaico bizantino o anche soltanto classicismo di Alfieri, non c'è più tanto stato d'animo quanto intorno al gotico, al barocco, o anche soltanto al mondo tempestoso di Byron. Ciononostante anche qui c'è alla base ancora uno stato d'animo sotto forma di pathos; anche l'arte egizia ha in sé l'inquietudine, poiché la tranquillizza, anzi poiché essa, in virtù del suo sogno di desiderio, vuole essere tutta un petroso requiem. Perciò perfino ai piedi dell'anti-stato-d'animo intenzionato di un'opera d'arte giace pur sempre lo stato d'animo, a causa dell'aspetto atmosferico della fantasia. Quest'acqua da sogno diurno appartiene a ogni sogno diurno, a ogni sogno di fantasia, anche se questo, in un'asciuttezza infine raggiunta, la abbandona. Ecco dunque la conferma: lo stato d'animo chiaroscuro fornisce il mezzo in cui cominciano tutti i sogni diurni, anche quelli dotati di durezza, e soprattutto poi quelli con l'eccitante azzurro.

Ancora sugli affetti di attesa (angoscia, paura, spavento, disperazione, speranza, fiducia) e sul sogno da svegli

Naturalmente i sentimenti istintuali non sono più tanto carichi di stato d'animo, non lo restano. Essi si distaccano presto da questo generico modo di sentirsi diventando chiaramente «schietta» invidia, odio «aperto», fiducia «incondizionata». Per esempio la serenità, questo sentimento di vita leggero e generico, è uno stato d'animo; ma la gioia netta e splendente è un affetto. Gli affetti escono così non soltanto dal diffuso ma anche dal relativamente irrelato. Con ciò, anche quando il mezzo carico di stato d'animo si ritira, il sogno da svegli seguita a risuonare: ma allora risuona in quanto sogno che è vissuto soprattutto nel mezzo di *affetti di attesa*. Questi, che sono un genere del tutto particolare di affetti, hanno senz'altro sollecitato il sogno diurno nel mezzo dello stato d'animo; essi compaiono dunque qui di nuovo quali affetti diversi (cfr. p. 88) dagli affetti pieni, a causa della loro direzione intenzionale fortemente anticipatoria. In tutti gli affetti di attesa l'intenzione dà indicazioni in anticipo, il contorno temporale del suo contenuto è il futuro. Quanto più prossimo è questo, tanto più forte, «più bruciante», è l'intenzione di attesa in quanto tale; quanto più

ampiamente il contenuto di una intenzione di attesa concerne il sé che intende, tanto più totalmente l'uomo vi si getta, tanto «più profondamente» essa diventa una passione. Anche le intenzioni di attesa con un contenuto negativo ai fini dell'auto-conservazione, quale l'angoscia e la paura, possono diventare passione, non meno della speranza. A chi ne è al di fuori appaiono «esagerate», e in casi patologici lo sono anche; a volte certo soltanto l'ignoranza della situazione reale le fa apparire «esagerate» e tali da «ingigantire» il loro oggetto. Ma anche allora l'affetto di attesa oltrepassa il suo contenuto rappresentativo «fondante»; il contenuto di attesa mostra una «profondità» maggiore del contenuto di rappresentazione di volta in volta dato. Ogni paura implica, come correlato di adempimento, un annientamento totale, quale non c'è ancora stato, l'irrompere dell'inferno; ogni speranza implica il bene supremo, l'irrompere della beatitudine, quale non c'è ancora stata. Ciò in ultima analisi distingue gli affetti di attesa da quelli pieni (come l'invidia, l'avarizia, la venerazione) i quali sono sempre «fondati» soltanto da cose note e al massimo intenzionano un futuro «inautentico» del loro oggetto, cioè un futuro esattamente immaginabile e che obiettivamente non contiene niente di nuovo.

I contenuti intenzionali degli affetti pieni si trovano, come Husserl erroneamente dice di tutti gli affetti, in un «orizzonte posto», quale orizzonte delle rappresentazioni di memoria, a differenza di quello delle rappresentazioni di speranza, della fantasia anticipante e dunque autentica, e del possibile futuro «autentico» del suo oggetto. Per la verità dovunque, anche nella rappresentazione rimemorante, in quanto intenzione, agisce contemporaneamente un'attesa, e Husserl stesso precisa, proprio in maniera inattesa: «Ogni processo originariamente costituente è animato da protenzioni che costituiscono e captano a vuoto ciò che ha da venire, come tale» (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 1928, p. 410).¹⁵ Tuttavia queste «protenzioni» hanno già ricevuto quanto loro spetta nella memoria e negli affetti da essa «fondati», essi hanno soltanto un «orizzonte orientato al futuro di ciò che è rimemorato», il quale, col suo futuro inautentico, è appunto un «orizzonte posto». Mentre invece gli affetti di attesa e la autentica rappresentazione fantastica, che mostra loro nello spazio il loro oggetto, posseggono contemporaneamente questo spazio come uno spazio temporale deciso, cioè con nel tempo quell'elemento temporale non

indebolito che si chiama futuro autentico. Per cui ogni affetto di attesa, anche se in primo piano dovesse intenzionare soltanto un futuro inautentico, diventa capace di un rapporto con l'obiettivamente nuovo. Questa è la vita che l'affetto di attesa implicitamente comunica ai sogni da svegli, in tal modo anticipanti.

Ogni sentimento istintuale che non sia soltanto carico di stato d'animo, è riferito a un qualcosa a lui esterno. Ma naturalmente l'ondeggiamento interno viene in tale occasione abbandonato con differente rapidità o forza. Il primo e fondamentale affetto negativo di attesa, l'*angoscia*, inizia come l'affetto maggiormente carico di stato d'animo indeterminato. L'angosciato non vede mai esattamente davanti a sé o intorno a sé quel qualcosa il cui soffio gli alita contro; questo sentimento è fluttuante non soltanto nella sua espressione fisica, ma anche nel suo oggetto. Freud, come già detto, ha ricondotto in primo luogo l'angoscia all'atto della nascita, alla prima strettoia (angustia) nel respirare, alla prima separazione dalla madre. Ogni sentimento d'angoscia successivo rende di conseguenza recente questa esperienza primordiale di oppressione e di abbandono; le reazioni a tutte le situazioni di pericolo, perfino l'angoscia di morte, sarebbero dunque meramente soggettive e in ciò regressive. Ma con le situazioni sociali attuali, che ampiamente dovrebbero vivificare, se non produrre in proprio la paura sia della vita sia della morte, si trascura qui del tutto il contenuto negativo di riferimento, cioè ciò che obiettivamente eccita angoscia, senza cui l'angoscia non si potrebbe affatto costituire. Heidegger d'altra parte non fa regredire la sua angoscia, ma nemmeno procede oltre di essa passando ad affetti di attesa positivi e altrettanto originari, senza i quali l'angoscia ugualmente non potrebbe esserci, così come non può esserci vallata senza montagna. Invece di ciò Heidegger fa dell'angoscia l'«essere così» puro e semplice, indifferenziato in ogni cosa, la «situazione emotiva fondamentale» esistenziale, e ciò in una maniera che isola l'uomo in modo realmente soggettivo, e lo riconduce a se stesso in quanto solus ipse. Di conseguenza l'angoscia apre all'uomo «il suo più proprio essere-nel-mondo»; ma il davanti-a-che, ciò «dinanzi a cui l'angoscia è tale è lo stesso essere-nel-mondo» (*Sein und Zeit*, 1927, p. 187).¹⁶ E questo davanti-a-che è in fondo lo stesso in cui l'angoscia si dissolve, cioè il nulla, il «non era nulla»; l'essere stesso «è sospeso nel nulla». Così qui l'angoscia in maniera totalmente

immediata e per eccellenza pone di fronte al nulla quale fondamento fondamentale dell'essere-spaesato, dell'essere-deietto-alla-morte di ogni essere-nel-mondo. Lo «stato emotivo fondamentale» dell'angoscia svela, secondo Heidegger, esattamente questo abisso; da qui proviene anche «il tremore costante, sebbene per lo più celato, di ogni esistente» in quanto tale. Heidegger, con molta deliberata immediatezza dello esperire (mania esperenziale), ma si può anche dire con molto strombazzamento di affetti, e per di più con una quantità smisurata di mere interpretazioni di significati verbali di cui la filosofia ha da vergognarsi di fronte alla filologia senza farci alcun guadagno tranne un diletterismo metafisico, Heidegger dunque riflette e assolutizza, con la sua ontologia dell'angoscia, manifestamente soltanto lo «stato emotivo fondamentale» di una società in decadenza. Ponendosi dal punto di vista della piccola borghesia, egli riflette la società del capitale monopolistico, con la crisi permanente quale condizione normale; unica alternativa alla crisi permanente sono la guerra e la produzione bellica. Quel che per il primitivo era ancora il «non sentirsi a casa propria» nella natura imperscrutabile, per le ignare vittime del capitale monopolistico è divenuta la società, il meccanismo gigantesco alienato in cui esse sono collocate. Ma Heidegger - con una ignoranza sociologica che è pari al suo diletterismo metafisico - fa di questa angoscia lo stato emotivo fondamentale dell'uomo in generale, incluso il nulla nel quale a quanto pare è gettato sempre e dovunque e irrimediabilmente. L'unica cosa che resta della «ermeneutica» heideggeriana dell'angoscia è nel caso migliore una specie di confidenza, acuita con l'esperienza piccolo-borghese, con l'angoscia quale ingenuità. «Il “davanti-a-che” dell'angoscia è il fatto che il minaccioso non è in nessun luogo» (ivi, p. 186);¹⁷ in effetti essa è da cima a fondo attesa di qualcosa di negativamente imprecisato. Poiché ciò che occasiona e fonda l'angoscia può venire da tutte le parti, le sue manifestazioni più evidenti erano la paura degli spettri e l'orrore notturno. Ma entrambi sono sostituiti dagli odierni mostri e incubi notturni, che camminano in carne e ossa ma agiscono nel buio. Così comunque l'angoscia non è ancora riferita chiaramente al suo qualcosa esteriore, a differenza del secondo affetto negativo di attesa, la *paura*: con il suo modo improvviso e concentrato, lo *spavento*, e il suo modo potenziato e concentrato, l'*orrore*. Almeno qui la minaccia proviene da una zona temporalesca, nota

attraverso l'esperienza fatta finora; o addirittura il pauroso è spazialmente così visibile che ci si può preparare al suo modo di colpire, anche se non a quello del suo sopraggiungere. Se il davanti-a-che della paura si verifica in maniera completa e per di più improvvisa, nasce dunque l'orrore, con i gradi più deboli dello spavento; il carattere improvviso di questi affetti non può però ingannare sul fatto che anch'essi sono affetti di attesa, sebbene eventualmente (ma non certo sempre) di una attesa nata essa stessa soltanto nello statu nascendi del suo oggetto. Senza attesa niente potrebbe istillare orrore, niente sconvolgere con lo spavento; come una palla sparata da un agguato, un avvenimento completamente disparato rispetto alle intenzioni di attesa non suscita per nulla affetti. Esso per la verità sconvolge, acceca (nella misura in cui si sopravvive all'avvenimento), dunque provoca sensazioni fisiche che si addicono anche allo spavento in quanto shock; tuttavia non provoca il vero e proprio moto d'animo dell'orrore o dello spavento, il quale presuppone sempre una intenzione di attesa di ciò che si è verificato. Questa attesa esclude talmente poco l'elemento di sorpresa del suo oggetto che il carattere di sentimento di ciò che sorprende, sia negativamente sia positivamente («meraviglioso»), non si manifesta affatto senza la preparazione di un'attesa. L'attesa attivata dell'orribile è comunque breve; se si estende, come la paura, però con completa determinatezza dell'oggetto (inevitabilità temporale, conoscenza del contenuto), allora si verifica il modo limite più estremo, più duro, della paura, l'affetto di attesa *assolutamente negativo*: la *disperazione*. Essa soltanto, non l'angoscia, è realmente riferita al nulla; l'angoscia è ancora interrogativamente ondeggiante, ancora determinata dallo stato d'animo e dalla indeterminatezza, anche dalla non evidenza del suo oggetto, mentre invece la disperazione possiede nella sua condizione d'animo un qualcosa di definitivo, e nel suo oggetto, oltre al definitivo, qualcosa di senz'altro definito. Essa è attesa in quanto attesa superata, dunque attesa di un negativo, a proposito del quale non ha più luogo alcun dubbio; e con essa infine si chiude la serie degli affetti di attesa negativi. Tutti quanti i suoi sogni da sveglio (solo l'orrore non ha tempo di farne uno) ruotano in ultima analisi intorno a qualcosa di negativamente incondizionato: l'infernale.

In completa contrapposizione a ciò appaiono ora, come alle sue spalle, gli *affetti di attesa positivi*. Il loro numero è naturalmente

molto minore, finora non ci sono state per loro molte occasioni. Ce ne sono soltanto due: la speranza, la quale distrugge la paura, e la fiducia, la quale corrisponde alla disperazione. La *speranza*, in quanto piena di carica, ha ancora in comune con l'angoscia un elemento proprio degli stati d'animo: non come desolazione notturna, bensì come sorgente straripante dell'aurorale. Questo, nell'eco o nel riflesso del paesaggio, è descritto in maniera particolarmente esatta in *Morte a Venezia* di Thomas Mann, quale fiorire indicibilmente dolce delle aurore con tutto il loro arpeggio ante lucem, splendente da lontano. Ma la speranza, essendo uno degli affetti più esatti, sta al di sopra di ogni stato d'animo; essa è infatti poco mutevole, assai caratterizzata nella sua intenzione, e soprattutto, cosa che non tocca né allo stato d'animo né agli affetti negativi di attesa, capace di correggere e di precisare in maniera logica e concreta. Di conseguenza la speranza è il concetto antitetico non soltanto dell'*angoscia*, ma anche della *memoria*, senza pregiudizio del suo carattere di affetto; ciò è un riferimento a un processo puramente cognitivo e a una maniera di rappresentare che non compete a nessun altro affetto. E la sua relazione con l'angoscia, per non dire poi con il nulla della disperazione, è condotta con una forza talmente determinata da potersi dire: la speranza annega l'angoscia. Nessuna «analisi esistenziale» della speranza potrà mai interpretarla come una «precorrente decisione di morte», ammesso che l'analisi sia effettivamente analisi dello esistere e non del corrompere. Invece proprio nel luogo di morte la speranza si è proiettata come speranza di luce e di vita, come speranza che non dà l'ultima parola al fallimento; essa ha dunque senz'altro nel suo orizzonte il contenuto intenzionale: c'è ancora speranza. «Dove è il pericolo / cresce anche ciò che salva», questo verso di Hölderlin annuncia semplicemente il momento di svolta positivo-dialettico, dal quale è scomparsa la paura del luogo di morte. E precisamente in maniera tale che resti l'incertezza dell'esito, esattamente come nella paura, tuttavia una incertezza che non confina, come la paura, con la cura passiva, con il prendersi cura, con la notte nella quale è il nulla, ma col giorno che è amico dell'uomo. Pericolo e fede sono la verità della speranza, nel senso che entrambi sono in essa raccolti e il pericolo non contiene in sé la paura, la fede non contiene alcun pigro quietismo. La speranza è dunque in ultima analisi un affetto pratico, militante, che tiene alta la bandiera. Se dalla speranza

deriva addirittura *fiducia*, allora c'è, o è come se ci fosse, l'*affetto di attesa divenuto assolutamente positivo*, il polo contrario alla disperazione. Come questa, anche la fiducia è ancora attesa, cioè attesa in quanto superata, in quanto attesa di un esito a proposito del quale non c'è più alcun dubbio. Ma mentre nell'affetto della disperazione l'intenzione di attesa si presenta soltanto come cadavere, nella fiducia essa si comporta e si arrende come l'astuta vergine che, entrando nella camera dello sposo, tanto mostra la sua intenzione quanto vi rinuncia. La disperazione tocca quasi completamente quel nulla cui tutti quanti gli affetti negativi di attesa si avvicinano; la fiducia invece ha nell'orizzonte quasi il tutto cui, secondo la propria essenza, si riferisce già la speranza più debole, addirittura quella impregnata di futuro inautentico. La disperazione - poiché il suo nulla, certo del tramonto, sconfigge l'intenzione - trascende la fiducia, il cui tutto fa entrare l'intenzione nella certezza della salvezza. Mentre dunque gli affetti negativi di attesa e le loro immagini utopiche intendono in ultima analisi l'*elemento infernale* quale loro elemento incondizionato, gli affetti di attesa positivi hanno, in maniera altrettanto inevitabile, l'*elemento paradisiaco* nell'incondizionato del loro oggetto intenzionale ultimo. Analogamente: se lo *stato d'animo e il mezzo* generale del sognare diurno, gli *affetti di attesa* (insieme con la struttura che essi possono apporre agli affetti colmati, per esempio all'invidia o alla considerazione) danno la *direzione* del sognare diurno. Essi danno la linea sulla quale si muove la fantasia delle rappresentazioni anticipanti e sulla quale questa fantasia poi costruisce la sua strada dei desideri o anche (nel caso degli affetti di attesa negativi) la sua strada del non desiderio. La strada dei desideri, col paesaggio verso il quale punta, non è, come strada della speranza, più ricca, ma evidentemente preferita e più viva della strada del non-desiderio o della paura; questo almeno nelle generazioni che vogliono uscire dal buio alla luce. Entrambe le intenzioni gravide di futuro, quella degli affetti di attesa così come quella delle rappresentazioni di attesa, penetrano conseguentemente in un non-ancora-conscio, cioè in una classe di coscienza, che va definita anch'essa non come piena, ma come anticipatoria. I sogni diurni, nella misura in cui contengono futuro autentico, entrano tutti quanti in questo non-ancora-conscio, in un campo non di-venuto-non adempiuto, ovvero utopico. Occorre ora indagare sulla sua costituzione, in primo luogo sulla costituzione

psichica; assolutamente cum ira et studio, schierandosi dalla parte della fantasia verso l'avanti che vi si trova, e di quanto è oggettualmente possibile nell'avvicinamento psichico. Infatti soltanto nella scoperta del non-ancora-conscio l'attesa, soprattutto quella positiva, consegue il suo livello: il livello di una funzione utopica, sia nell'affetto sia nella rappresentazione e nel pensiero.

**15. SCOPERTA DEL NON-ANCORA-CONSCIO OVVERO
DELL'AURORA VERSO L'AVANTI. IL NON-ANCORA CONSCIO
COME CLASSE DI COSCIENZA E COME CLASSE DI COSCIENZA
DEL NUOVO: GIOVINEZZA, SVOLTA EPOCALE, PRODUTTIVITÀ
CONCETTO DELLA FUNZIONE UTOPICA, SUO INCONTRO CON
INTERESSE, IDEOLOGIA, ARCHETIPI, IDEALI, SIMBOLI
ALLEGORICI**

The cistern contains, the fountain overflows.
William Blake

Ψυχῆς ἐστὶ λόγος αὐτόν αὐξῶν
E' proprio dell'anima l'elemento comune che si accresce.
Eraclito

I due bordi

Lo sguardo interiore non rischiarà mai in maniera omogenea. Esso risparmia la luce, illumina in noi soltanto pochi elementi. Quel che non viene affatto colto dal raggio attento non ci è conscio. Quel che viene colto soltanto obliquamente è semiconscio, in maniera crescente o decrescente, a seconda del grado di attenzione. Il campo conscio è dunque ristretto, e tutto intorno sfuma in bordi più oscuri, si risolve in essi. Anche prima che, anzi senza che una dimensione psichica venga dimenticata, molte cose in essa non sono consce. Così un dolore può restare non sentito, un'impressione esterna non avvertita, sebbene psichicamente siano assolutamente presenti. Essi si trovano al di sotto della soglia, sia che lo stimolo sia troppo breve per essere appunto notato, sia che l'attenzione sia occupata con altro, dunque distolta, sia che la

ripetizione ottunda perfino stimoli forti. Dunque anche nel campo conscio ci sono, escludendo assolutamente l'oblio, già vari luoghi più oscuri, non consci o consci in maniera debole. I veri e propri bordi della coscienza naturalmente non si trovano in un esperire attuale che sia semplicemente indebolito. Essi si trovano piuttosto lì dove il conscio *sfuma*, nel dimenticare e nel dimenticato, dove l'esperito scende al di sotto del bordo, della soglia. Ed ecco: essi si trovano in altro modo anche sul lato contrapposto al dimenticare, dove *amoreggia* un finora non conscio. Anche lì c'è nella coscienza un bordo, una soglia, in questo caso una soglia superiore, più o meno avanzata, dietro la quale le cose non vanno in maniera psichicamente del tutto chiara. Al di sotto della soglia dello sfumare, però anche al di sopra della soglia dell'auroreggiare, c'è qualcosa di relativamente inconscio, cui lo sguardo osservatore deve cominciare a rivolgersi con violenza, spesso con sforzo. Esso è comunque capace di essere preconsciouso, sia al di sotto del non più osservabile sia a maggior ragione lì dove sorge il nuovo, che ancora non è venuto in mente a nessuno. Entrambe le cose possono essere tratte da dietro i loro bordi e più o meno rischiarate.

Doppio significato del preconsciouso

La vita psichica è sempre al tempo stesso crepuscolare e mattutina. Il sogno notturno si muove nel dimenticato, nel rimosso, il sogno diurno in quello che non è assolutamente mai stato ancora sperimentato come presente. Da circa duecento anni quel che si trova al di fuori del campo conscio, lo si chiama in generale l'inconscio. È stata una grande scoperta quella che la vita psichica non coincide con la coscienza. Naturalmente l'inconscio, dovunque venga pensato come capace di coscienza, non viene considerato semplicemente non conscio, come può essere una pietra, ma preconsciouso. Però anche in questo modo l'inconscio psichico è stato e viene ancor oggi inteso semplicemente come un inconscio che si trova al di sotto della coscienza, da cui è sprofondata. L'inconscio - secondo questa concezione - si trova nel sedimento; esso comincia a marciare indietro da una coscienza sempre più sminuita. L'inconscio è dunque qui esclusivamente un *non-più-conscio*; in quanto tale esso popola unicamente il paesaggio lunare della perdita cerebrale. Di conseguenza anche lì dove la psicanalisi lo

chiama un preconscious, esso non è la coscienza per la prima volta sorgente di qualcosa di contenutisticamente nuovo, ma una vecchia coscienza con vecchi contenuti, semplicemente caduta al di sotto della soglia e in grado di riattraversarla se rammentata in modo più o meno semplice. Perciò in Freud l'inconscio è unicamente il dimenticato (nella sua terminologia, ciò che è propriamente preconscious, normalmente capace di tornare senz'altro alla coscienza) oppure il rimosso (nella sua terminologia ciò che è propriamente inconscio, l'«inconscio non solo descrittivamente ma anche dinamicamente tale», per il quale non è ovvio di tornare alla coscienza). Per la verità il tardo Freud sottolinea che, oltre all'inconscio dimenticato e rimosso, ce n'è ancora un terzo tipo, cioè l'inconscio «nell'io stesso». «Anche una porzione dell'io, una porzione Dio sa quanto importante dell'io, può essere inconscia, anzi lo è certamente»; ma subito dopo Freud prosegue: «Costretti quindi a istituire una terza specie di inconscio non rimosso, dobbiamo riconoscere che il carattere dell'essere inconscio viene a perdere per noi in significato» (*Das Ich und das Es*, 1923, p. 17).¹⁸ Perde in significato perché questo terzo inconscio (Freud sorprendentemente allega come sue manifestazioni addirittura la produzione spirituale significativa) non si adatta allo schema della rimozione. Ma in tal modo si sfiora quel preconscious che non rientra affatto nei concetti di Freud, il preconscious nell'altro significato, secondo l'altra faccia, in cui non c'è da chiarificare nessun rimosso ma qualcosa che sorge. Il sogno notturno può riferirsi al non-più-conscio, verso il quale regredisce. Ma il sogno diurno è trasportato verso qualcosa che è nuovo almeno per il sognatore, anzi addirittura verso qualcosa che è nuovo in se stesso, nel suo contenuto obiettivo. Nel sogno diurno dunque si rivela l'importante determinazione di un *non-ancora-conscio*, in quanto classe cui esso appartiene. Ci si schiude così un'ultima determinazione psicologica del sogno diurno; occorre ora chiarirla. Finora essa è rimasta assolutamente al di fuori del concetto, non c'è ancora alcuna psicologia dell'inconscio dell'altra faccia, dell'aurora verso l'avanti. Questo inconscio è rimasto non notato, sebbene esso rappresenti il vero e proprio spazio della disponibilità al nuovo e alla produzione del nuovo. Il non-ancora-conscio è per la verità altrettanto preconscious quanto l'inconscio della rimozione e dell'oblio, anzi nel suo genere è un inconscio altrettanto difficile e capace di resistenza quanto quello della

rimozione. Però non gli è affatto sovraordinata la coscienza odierna e manifesta, bensì una coscienza futura, che è lì per sorgere. Il non-ancora-conscio è pertanto unicamente il preconcio di ciò che è venturo, il luogo di nascita psichico del nuovo. E si mantiene preconcio innanzitutto perché in esso c'è un contenuto coscienziale non ancora divenuto del tutto manifesto, che auroreggia solo dal futuro. Magari addirittura un contenuto che nasce nel mondo solo obiettivamente; questo è il caso di tutte le situazioni produttive, che nascono mettendo al mondo ciò che non vi è mai stato. Verso questa volta è disposto il sogno in avanti, di ciò è caricato il non-ancora-conscio quale modo coscienziale di qualcosa di imminente; il soggetto fiuta qui non odore di cantina, ma aria mattutina.

Il non-ancora-conscio nella gioventù, svolta epocale, produttività

Ogni forza fresca ha necessariamente in sé questo nuovo, si muove nella sua direzione. I suoi luoghi migliori sono: la gioventù, le epoche che stanno per cambiare, la produzione creatrice. Già un giovane, che sente covare in sé qualcosa, sa che cosa ciò significhi, l'aurorale, l'atteso, la voce del domani. Egli si sente chiamato a qualcosa che agisce in lui, che si muove nella sua freschezza, e che supera ciò che finora è divenuto, il mondo degli adulti. La buona gioventù crede di avere le ali e che tutto ciò che è giusto aspetti il suo tempestoso arrivo, anzi che sarà creato, o almeno liberato soltanto da essa. Con la pubertà comincia il mistero delle donne, il mistero della vita, il mistero della scienza; quanti scaffali inesplorati vede splendere davanti a sé la gioventù che legge. I verdi anni sono stracolmi di un'aurora in avanti, per oltre la metà essi consistono di condizioni non ancora conosciute. Queste nei giovani sono indubbiamente minacciate, nell'età tra i venticinque e i trent'anni. Ma quel che di gioventù si è conservato fino ad allora, si conserverà sempre in uomini che non vengano contagiati dalla putredine dell'antiquato e che non le siano votati, si conserverà come qualcosa di caldo, chiaro, o almeno di consolante davanti agli occhi. La voce del diverso, del migliore, del più bello è in questi anni tanto forte quanto intatta, la vita si chiama «domani», il mondo «posto per noi». La buona gioventù segue sempre le melodie dei suoi sogni e libri, spera di trovarle, conosce

il caldo, oscuro errare per campi e città, aspetta la libertà che le sta davanti. Essa è un desiderare di uscir fuori, un vedere fuori dalla prigione della costrizione esterna, divenuta stantia o che appare stantia, ma anche fuori dalla propria immaturità. L'anelito verso la vita da adulti esercita la sua spinta, però nel senso che questa vita dovrebbe venire completamente trasformata. Se poi la giovinezza la si vive addirittura in epoche rivoluzionarie, dunque in *svolte epocali*, e se non si è lasciata imbrogliare a vedere le cose alla rovescia, come oggi capita così spesso in Occidente, allora sa davvero come stanno le cose col sogno in avanti. Allora dall'intuire vago, e soprattutto privato, essa passa a un intuire acuito in maniera più o meno sociale, e con compiti sociali. L'esempio più esteso lo diedero a suo tempo i narodniki russi, che andavano in mezzo al popolo per combattere con esso per l'abbattimento dello zarismo, con una aurora sentimentale o irosa. Qui i dialoghi di giovani studentesse e studenti utopizzavano sul polveroso boulevard della cittadina russa. E più tardi, con una chiarezza crescente, socialista, nelle grandi città, unita agli operai, crebbe saldamente l'aurora che era nella coscienza e dominava l'epoca. Più di mezzo secolo prima della Rivoluzione d'ottobre perfino il romanzo russo di intrattenimento tornava continuamente a rappresentare una gioventù con in mente la svolta epocale. La Germania aveva i suoi studenti rivoluzionari nello Sturm und Drang, nel Vormärz e li ha oggi, con la meta davanti agli occhi, nella nuova repubblica; in essa gioventù e movimento verso l'avanti sono sinonimi. Durante questi tempi, e ogni volta che essi sono attuali, non c'è dunque solo una fisiologica sensazione di primavera nell'aria, ma di più: le epoche di svolta sono brevi, in esse appare imprigionata una nube di tuono. Perciò da sempre sono state loro applicate categorie meteorologiche o di nascita: come quiete prima della tempesta ovvero marzo nella storia o, nel modo più forte e concreto, come società gravida di una società nuova. Tempi come il nostro comprendono bene la situazione di svolta; perfino i suoi nemici, i fascisti in Italia e in Germania sono riusciti a imbrogliare solo travestendosi da rivoluzionari: un marasma come sole di primavera. Le epoche di svolta sono le epoche della gioventù nella storia, cioè stanno obiettivamente alle porte di una società che sorge, così come la gioventù soggettivamente si sente alle soglie di un giorno di vita finora non aperto. L'esemplare più perscrutabile di tale svolta è finora il

rinascimento, soprattutto dal lato ideologico-culturale. Con una chiarezza che raramente si trova altrove c'è qui, al primo passaggio dalla società feudale a quella borghese moderna, partenza e attesa, non-ancora-consapevolezza come presagio cosciente. Incipit vita nova, ciò indicava allora anche fisicamente la qualità aurorale dell'epoca: sorgeva l'impreditore ancora progressista, e con lui il senso dell'individualità; la coscienza nazionale affiorava all'orizzonte; individuazione e prospettiva entravano nel sentimento della natura e nell'immagine del paesaggio; la stessa terra lontana si apriva rivelando nuovi continenti; il manto celeste si lacerava liberando lo sguardo sull'infinito. Tutte le testimonianze della svolta del quindicesimo e sedicesimo secolo ne rivelano una possente preconsoapevolezza, che apriva lo spazio e si spingeva oltre le colonne d'Ercole fin allora poste. Cominciò un totale rinnovamento dell'arte, della vita, della scienza, o sembrò cominciare; questo quarto d'ora prima del giorno appare, ancora abbastanza tardi, nel *Novum Organum* di Bacone, ma altrettanto ben articolato: «So che uomini liberi da occupazioni con un lavoro comune raggiungeranno grandi risultati sulla via da me tracciata. E se non ne fossi tanto sicuro, se il vento non soffiasse tanto forte e inconfondibile dalle coste di un nuovo mondo, dovremmo fare tuttavia il tentativo di uscire dalla palude della nostra miserevole conoscenza della natura». L'aria di queste primavere storiche frulla di progetti che cercano esecuzione, di pensieri in incubazione. Mai gli atti prospettici sono più frequenti e comunitari che qui, mai l'elemento anticipatorio è in essi più pieno di contenuto, mai il contatto con ciò che è in arrivo è più irresistibile. Tutte le epoche di svolta sono pertanto colme, e anche stracolme, di non ancora conscio; e se ne fa portatrice una classe in ascesa. L'espressione di tale condizione, che recupera il rinascimento, è il monologo nel *Faust* di Goethe; anche qui tedio, sogno a occhi aperti, aurora sono gli ingredienti dell'avanti. E ugualmente tali tempi lavorano su problemi che nella realtà presente si sono a malapena rivelati in germe. Così il rinascimento, come poi la Germania del periodo dei geni, scava e rivela le tendenze di sviluppo dell'epoca, le pone alla luce dell'alba, in una nuova luce diurna. L'uomo in tali epoche si sente chiaramente come essere non fisso, come essere che insieme col suo ambiente è una missione e un gigantesco contenitore pieno di futuro.

Il creare è spesso preceduto da un albeggiare, e quanto

peculiare è tutto ciò. *La produttività spirituale, la creazione* si mostra particolarmente piena di non ancora conscio, cioè di giovinezza che si potenzia nel creare; anche qui essa è presupposta e costantemente attiva. La gioventù, in quanto dotata, ha il suo inizio che può facilmente andar perduto, come nelle canne mormoranti di Lenau:

E mi pare di udir spirare
Piano il suono della tua voce
e nello stagno calare
il tuo dolce canto.

Nel prosiegua la gioventù ha la gratitudine del divenire, con la sua meravigliosa, feconda immagine che è da formare, come nel goethiano «Prologo in teatro»:

Allora rendimi anche quei tempi
quando cercavo me stesso ancora,
quando una vena viva di canti
ininterrotta risorgeva,
quando una nebbia velava a me il mondo,
la gemma ancora annunciava miracoli,
quando tanti mai fiori coglievo
splendidamente gremiti ai pendii.

La gioventù resta nella produzione, anche dopo che questa è terminata, allo stesso posto, avverte anche a opera finita l'arditezza non garantita o l'ardita anticipazione; così in Klopstock nell'ode *Ad amici e nemici*, trentun anni dopo l'inizio della *Messiade*:

L'ardente anima del giovane era assetata
di immortalità.
Mi svegliai e sognai
dell'ardito viaggio sull'oceano del futuro.

Grazie a te ancora una volta, mia vecchia guida,
mio genio, per avermi mostrato quanto è terribile colà.
La tua bacchetta dorata, come indicava la via! Opere poetiche
dagli alti alberi e dalle gonfie vele e tuttavia affondate mi
[spaventarono!

Divenni serio fino alla malinconia, mi sprofondai
nello scopo, nella dignità dell'eroe, nel suono fondamentale,
nel contegno, nel portamento, cercai, guidato dalla conoscenza
[dell'anima,

di scoprire che cosa fosse la bellezza della poesia,
volai e fluttuavi sotto i monumenti della patria,
cercai l'eroe, non lo trovai: finché
caddi stanco, poi, come svegliato dal sonno, tutt'insieme
intorno a me vidi raggi come di fiamme tonanti.

E la luce della gioventù, produttiva, che sa incontrare se stessa
anche in quel che accadeva nei tempi più remoti, come se non
fossero affatto cose antichissime ma annunciazione, in Hölderlin
tiene desto il mattino nel mondo anche durante le tenebre, col
grande inno all'Ex oriente lux, al giorno nuovo e parlante:

Come la gloriosa voce dell'organo alta in una sala sacra
sgorga pura dalle inesauribili canne
e ci desta il preludio nel mattino
poi ampio di navata in navata
fluisce il fiume della melodia
e ristora e la casa si fa colma
d'ispirazioni fino alle fredde ombre,
si desta allora il coro dei fedeli,
risponde, ascende al sole della festa:
così dall'oriente ci venne la Parola,
e dalle rocce del Parnaso e del Citerone
io odo la tua eco, o Asia,
che batte il Campidoglio
e subito si cala dalle Alpi:
giunge a noi la straniera,
la risvegliatrice,
la voce forgiatrice d'uomini.

La produttività non cessa di destare, così come viene destata
dal pungolo del dover dire. Il dover dire è davvero costrittivo se
ciò che si intuisce e che sarebbe da configurare si nasconde o
addirittura sembra civettare con la sua ritirata. Se prima dello

sfondamento di un nuovo assalto il lavoro sfugge al suo esecutore mentre lo cerca con particolare urgenza; se il tema del lavoro si reifica in qualcosa di ondeggiante, di bisbigliante, perfino di esitante e pare rimproverare al dover dire i suoi indugi. Ma chi è legato a una stella, dice Leonardo, non torna indietro e la morale della produttività si comprova nel completare tutto ciò che è stato attizzato, nel portare a giorno, puro e compreso, il contorno del contenuto intuito. Tanto più quando *gioventù, svolta epocale e produttività* coincidono *contemporaneamente* in doti felicemente attinte. Come riuscì nel giovane Goethe, nel frammento di *Prometeo*, nella gigantesca dimensione intenzionale del *Faust* e già dell'*Urfaust*, ma anche - e sempre da lì - nella più fiduciosa di tutte le frasi (dagli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*): «I desideri sono presentimenti delle capacità che sono in noi, anticipi di ciò che saremo in grado di fare». Allora gli atti prospettici lavorano e riescono procedendo dalla possente attesa che è divenuta padrona di sé; dall'affinità con la stella che si trova ancora sotto l'orizzonte; dalla forza nei confronti del mai percorso, che fa dire a Dante: «L'acqua che io prendo giammai non si corse».¹⁹ Quest'ultima frase è in definitiva quella che unifica nella maniera migliore in una sola presa gioventù, svolta epocale, produttività; non con superbia, ma con la descrizione di ciò che nelle creazioni accade e deve accadere.

Ancora sulla produttività; i suoi tre stadi

Tanto sulla grande irrequietezza, quando essa coincide col sogno in avanti. Quale irrequietezza attiva, con la nuova origine contro la rigidità, un'origine che si forma presaga. Tale presagio, anche nel suo consueto verificarsi, è il senso di ciò che si prepara. Se diventa creatore, il presagio si connette con la fantasia, soprattutto con quella dell'obiettivamente possibile. Il presagio capace di lavoro è produttività spirituale, considerata ora come *formatrice di opere*. Più particolarmente la produttività si pone come triplice, ampliamento tre volte crescente in direzione del non-avvenuto: come incubazione, come cosiddetta ispirazione, come esplicazione. Tutte e tre rientrano nella capacità di oltrepassare in avanti i limiti della coscienza finora stati. *Nell'incubazione* c'è un vivido opinare, esso mira al cercato, che è

nell'albeggiante arrivo. Le nebbie sono anche fisicamente il tempo migliore per seminare, solo che non bisogna fermarsi lì; c'è perfino uno stadio di oscurità, però con l'intensa disposizione a rischiararsi. Lo stato della disposizione è in sé già una contraddizione che vuol risolversi; essa è lo stato insostenibile, pauroso e felice, di non essere ciò che la nostra natura è secondo la sua tendenza più reale, e di essere proprio quel che essa ancora non è. In questa contraddizione si trova anche la disposizione più sviluppata o la fermentazione in cui l'enunciazione e la forma già più profilata si prepara e acconcia. Comunque qui è sempre presente l'attesa, essendo ancora indifferente se il quarto d'ora prima del giorno appaia in una carica maggiore o minore. A questa incubazione segue per lo più un improvviso, lampeggiante chiarore; esso viene come dall'esterno ovvero, in una erronea interpretazione, come dall'alto. Perciò è venuto in uso il termine *ispirazione*; esso rende ragione dell'improvviso, di ciò che colpisce rischiarando e vivificando, dell'improvvisa penetrazione dello sguardo. L'incubazione, che aveva in sé un elemento di mutismo, e che anzi a volte può evocare per troppa pienezza una specie di vuoto di coscienza, questa chiusura ora si scioglie. Nei casi più facili lo sciogliersi può avvenire per un assalto di idee che avviluppano o annunciano il pensiero principale; a volte però lo seguono, dopo che il pensiero principale si è già mostrato. La sua manifestazione arriva strapotente e apparentemente come soluzione del problema, come se durante l'incubazione e il suo rimuginio non ce ne fosse stato alcuno. Si scioglie anche la concentrazione estrema, che aveva contraddistinto la chiusura dell'ultimo stadio e che nel foglio di Dürer *Melancholia* giace come palla di pietra nella stanza, cioè come simbolo concettuale, circolarmente contratto, di chi riflette. La soluzione emerge come con un salto, apparentemente così immediata, cioè senza coscienza del lungo, fermentante tempo di incubazione, che l'ispirazione, accanto al sentimento di felicità della liberazione, porta facilmente con sé, anzi ha portato, appunto la sensazione meravigliosa di un dono magico. La visione in essa data è però in ogni caso collegata con l'ebbrezza della felicità, e anche con l'estrema leggerezza, sebbene ne debbano venir cancellate sia le interpretazioni magico-arcaiche sia quelle trascendenti, tutte queste stantie sacralità. Chi produce non è uno sciamano né un frammento psicologico della preistoria; egli non è né un fuoco fuliginoso di questo abisso e

nemmeno, come ancora Nietzsche vorrebbe in modo civettuolo ricordare, portavoce di potenze superiori. Questa trascendente mitizzazione dell'ispirazione, come se essa scendesse dall'alto, è proprio priva di oggetto; essa è superiore a quella magico-arcaica solo in quanto vuole almeno rendere giustizia al trascendere, cioè all'aspetto ampliante e superante della produzione spirituale e non la falsifica facendone uno sprofondamento e una lingua notturna. Che qui, nell'atto della produttività, non avvenga alcuna regressione arcaica, lo mostra proprio la costante esperienza di luce, connessa con l'ispirazione. Anche questa è nella maggior parte dei casi chiarissima, annotabile all'altezza della coscienza; l'esempio più celebre è in Descartes quando ebbe trovato il principio del cogito ergo sum: «Il 10 novembre 1619, quando mi splendette la luce di una meravigliosa scoperta». E che cosa è ora la zona di innesco di questo brillare, non avendo fornito né lo sciamanico dal basso né l'entusiastico dall'alto più che interpretazioni superstiziose? La zona di innesco dell'ispirazione è nel *coincidere* di una disposizione specificamente geniale, cioè creatrice, con la disposizione di un'epoca a fornire il contenuto specifico, divenuto maturo per l'enunciato, la forma e l'esecuzione. Dunque per l'espressione di un novum devono essere pronte e mature non soltanto le condizioni soggettive ma anche quelle obiettive affinché questo nuovo possa uscire dalla semplice incubazione, erompendo e arrivando a rendersi improvvisamente conto di se stesso. E queste condizioni sono sempre di tipo economico-sociale progressivo: senza mandato capitalistico il mandato soggettivo del cogito ergo sum non avrebbe mai trovato la sua ispirazione; senza l'incipiente mandato proletario la conoscenza della dialettica materialistica sarebbe stata introvabile oppure sarebbe rimasta un semplice aperçu allo stato germinativo e non avrebbe colpito come un fulmine il non più ingenuo terreno popolare. Allo stesso modo l'eruzione, il colpo di fulmine spesso improvviso e potente nell'individuo geniale, acquisisce sia il materiale che gli fa da esca sia il materiale che esso illumina, unicamente dalla novità dello stesso contenuto epocale che preme in direzione del pensiero. Ciò, beninteso, avviene anche quando, come spesso capita, la recettività di un'epoca non è all'altezza dell'epoca medesima e meno che mai delle sue conseguenze, delle sue tendenze e latenze che esercitano la loro azione in progressione. Anche in tal caso l'ispirazione deriva dal compito

dell'epoca, che nell'individuo geniale percepisce se stessa e si interpreta in consonanza con la disposizione di tale individuo, si potenzia con la sua potenza. Il mistero del mondo, che si presenta come nostro compito nel tempo e che viene posto davanti agli occhi di chi ha grandi doti, ha per la verità sufficiente forza per mantenere pregni di incubazione coloro che sono chiamati ad articolarlo, ma non ha forza sufficiente per sparare il colpo del rischiaramento di volta in volta possibile e socialmente incombente. Finché si ha in vista soltanto il mistero del mondo, ma non ancora un rapporto concreto con l'epoca, anche in chi ha doti supreme si verifica soltanto quella strettoia dell'incubazione che Hegel, ricordando una fase di ristagno dei propri inizi, descrive nel modo seguente: «Io conosco per esperienza personale questo stato dell'animo o, per meglio dire, della ragione, quando, spinta dall'interesse e dai suoi presagi, si avventura in un caos di fenomeni e [...] intimamente certa della meta, non è ancora giunta alla chiarezza e alla articolazione dell'intero. [...] Ogni uomo ha in genere nella vita un punto di svolta, il punto notturno della concentrazione del proprio essere» (*Briefe von und an Hegel*, Vol. I, 1887, p.264).²⁰ E per quello che riguarda la necessaria concordanza con il *kairos* storico favorevole come qualità costitutiva del geniale, l'hegeliano Rosenkranz, pensando al suo maestro, notò in maniera estremamente pertinente: «Il genio, a differenza del talento, non è grande a causa di una formale versatilità, sebbene possa possederla, ma per il fatto che esso compie come proprio destino individuale ciò che è obiettivamente necessario in una sfera. Proprio per ciò esso trova la sua misura soltanto nello sviluppo storico, poiché deve essere immediatamente al di fuori di tutto ciò che è dato ed elaborare come soddisfacimento privato ciò che è arrivato al suo momento secondo l'andamento obiettivo delle cose. All'interno di questo compito il genio domina con un potere demonico, al di fuori è invece inane e può assumere forme molteplici ma non creare il nuovo» (*Psychologie*, 1843, pp. 54 sg.). E quanto sarebbe stata pertinente allora, nel 1843, questa definizione per Marx, questo giovane genio che, come pochi altri, cominciava a compiere quale proprio destino individuale, ciò che in una sfera era obiettivamente necessario, e che sperimentava allora come nessun altro l'erompere dell'ispirazione della sua opera, in una concordanza perfettamente compresa con la tendenza storico-sociale del suo tempo.

L'ispirazione nel suo complesso proviene dunque, ogniqualevolta essa dia luogo a un'opera, dall'incontro di soggetto e oggetto, dall'incontro della sua tendenza con la tendenza obiettiva del tempo, ed è il fulmine con cui questa concordanza principia. Poi avviene l'accensione, quella completamente immanente; l'ispirazione è dunque l'esplosione luminosa in un essere fatto rispettivamente di tendenza e di latenza, provocata dalla sua coscienza più forte. Ora sorge nell'autore la chiara idea dell'opera che, come prima nell'incubazione, così ora nell'ispirazione non si soddisfa affatto, ma anzi procede e dal lampo che ha mostrato il nuovo paesaggio deve arrivare alla topografia del paesaggio stesso.

Qui finalmente viene portato a compimento ciò che era stato mostrato dall'inquietudine e dal suo presagio. Ciò avviene nell'ultimo atto della produttività, nell'atto tormentoso ma benedetto nella sua operosità, *dell'esplicazione*. Il genio è diligenza, ma un tipo di diligenza che non lascia mai invecchiare l'elaborazione, mai la lascia priva di incessante ossessione. Che non si verifichino lacerazioni, né tra visione e opera né tra opera e visione: «La prima luce», dice Van Gogh, «in cui era situata l'impressione scatenante, deve già aver cominciato a collaborare alla pittura». Il genio dunque è la diligenza specifica del raggio di luce portato avanti fino alla sua espressione, così che ciò di cui si ha padronanza dia a ciò che è progettato non soltanto forza ma anche profondità. In maniera consona alla vera osservazione contenuta nella frase di Schopenhauer: «Il talento è come un fuciliere che coglie un bersaglio che gli altri non possono raggiungere; il genio è come un fuciliere che coglie un bersaglio che gli altri non arrivano nemmeno a vedere». Proprio questa verità liquida anche la radicale falsità dell'altra definizione schopenhaueriana del genio, secondo cui il genio sarebbe un puro occhio statico del mondo, dunque per nulla precorritore. Ma proprio perché la genialità vede e coglie al di là dell'orizzonte di volta in volta presente, essa non è un occhio statico-contemplativo del mondo, ma un pioniere ai confini di un mondo che avanza, anzi essa stessa parte importantissima del mondo che si viene formando. Psicologicamente la genialità è la manifestazione di un grado particolarmente alto di non-an-cora-consapevole e di capacità di coscienza, in ultima analisi dunque forza esplicativa di questo non-ancora-conscio nel soggetto, nel mondo. Il grado delle doti geniali è precisato dalla pienezza del suo non-ancora-conscio,

cioè del suo mediato esser oltre e fuori di ciò che finora è stato dato come conscio, che finora nel mondo era esplicitato e configurato. A questo punto non è ancora necessario distinguere il genio artistico dal genio scientifico; poiché il dantesco «l'acqua che io prendo giammai non si corse» vale psicologicamente sia per opere rilevanti dell'arte sia per opere rilevanti della scienza. Configurazione di ciò che non aveva ancora una configurazione, questo criterio operativo del geniale, nell'arte (riproduzione figurativa di una manifestazione reale) e nella scienza (riproduzione concettuale della struttura della tendenza e della latenza del reale) è la medesima cosa. Naturalmente le esplicazioni nell'arte e nella scienza, anche nel loro diversificato livello di obiettività, hanno in comune il fatto di trovarsi di volta in volta coinvolte nel processo dell'obiettività stessa, e nella misura in cui contengono genio a sufficienza, ne stanno al fronte. Il genio, essendo la coscienza più progredita e maestro di questa coscienza, è appunto per questo anche estrema sensibilità per i punti di svolta nel tempo e nel suo processo materiale. E' forza e capacità di stare all'altezza di questo tempo e di informarlo, consapevole, sia sul paesaggio sia sull'orizzonte di quest'epoca processuale. Perciò non è del tutto improprio se Carlyle celebra la parola del genio addirittura come parola risoltrice dell'intuizione epocale: «Ciò che il pioniere spirituale dice, tutti gli uomini non erano molto lungi dal dirlo, si struggevano di esprimerlo. Al suo pensiero i pensieri di tutti si destano come da un doloroso sogno magico e gli rispondono assentendo». Anche se spesso questo consenso giunge solo alla generazione successiva o ancora più tardi, la polvere per lo sparo era pronta già da prima e il pubblico del tempo semplicemente non ha udito lo sparo appunto perché accadeva all'orizzonte del tempo. Proprio nella spiegazione di qualcosa che non era ancora conscio si mostra nella maniera più forte che *il non-ancora-conscio nel suo complesso è la rappresentazione psichica del non-ancora-divenuto in un 'epoca e nel suo mondo, al fronte del mondo*. Il rendere consapevole ciò che ancora non lo è, il configurare ciò che non è ancora divenuto avviene solo in questo spazio quale spazio di anticipazione concreta, solo in esso si erge il vulcano della produttività ed erutta il suo fuoco. Solo come fenomeno del novum è comprensibile nell'opera del genio anche la maestria che è estranea al divenuto consueto. Ogni grande opera d'arte resta perciò affidata, oltre che alla sua natura manifesta,

anche alla latenza dell'altro lato, cioè ai contenuti di un futuro che al suo tempo non era ancora apparso, quando non addirittura ai contenuti di uno stato finale ancora ignoto. Solo per questa ragione le grandi opere hanno qualcosa da dire a tutti i tempi e precisamente un novum che seguita a indirizzare oltre e che le epoche precedenti non avevano in esse ancora notato; solo per questa ragione un'opera fiabesca come *Il flauto magico*, ma anche un'epopea storicamente localizzata come *l'Iliade*, hanno una cosiddetta eterna giovinezza. Dunque le esplicazioni divenute opera di genio non solo hanno espresso compiutamente il loro proprio giorno, ma in esse circola anche la durevole implicazione del plus ultra. Il suo posto, il posto del non-ancora-conscio, qui meno che mai si colloca sul terreno del subconscio quale luogo in cui ciò che è già stato consapevole e che già si è manifestato come vissuto si è limitato a sprofondare. Il suo posto è al fronte, dove la genesi prosegue, anzi dove essa, quale genesi di ciò che è giusto, è ancor sempre in procinto di principiare dall'inizio. L'acqua dell'oblio scorre nel mondo degli inferi, ma la fonte Castalia della produttività nasce dal Parnaso, *da una montagna*. Così la produttività, pur provenendo dal profondo, lavora appunto alla luce e pone sempre di nuovo una fonte, cioè una fonte all'*altezza della coscienza*. Rientra in questa altezza l'aver al di sopra il blu quale colore contrapposto all'Orco, quale nembo oscuro eppure trasparente intorno a ogni esplicazione reale. Questo blu, quale colore della lontananza, tratteggia in maniera parimenti intuitiva e simbolica il contenuto di futuro, il non-ancora-divenuto presente nella realtà, cui in ultima analisi sono riferite dichiarazioni significative proprio perché in avanzamento. L'oscurità proiettata in avanti, quale oscurità che si chiarifica, anche nel suo dichiarare è subordinata a quella chiarissima coscienza nella quale il giorno non ha ancora smesso i colori dell'aurora ma ne è appunto l'aurora crescente.

Differenze della resistenza che l'obliato e il non-ancora-conscio oppongono alla chiarificazione

È sempre una fatica diversa penetrare nel buio posto all'indietro oppure in avanti. Certo, nel ricordo come pure nell'intuizione capace di lavoro la soglia della coscienza viene

spostata. Ma nel primo caso occorre abbassarla affinché l'obliato o il rimosso l'oltrepassi, nel secondo caso il limite si sposta verso l'alto. E' certo anche che in entrambi i casi qualcosa si chiude nei confronti del divenir consapevole, si fa valere una resistenza allo spostamento della soglia. Ma questa resistenza è nondimeno caratteristicamente diversa, a seconda che ci si debba ricordare di qualcosa di rimosso oppure si debba dar configurazione a qualcosa di intuito. Da lungo tempo la psicoanalisi ha cercato di identificare tale resistenza nel suo campo inconscio; e l'ha considerata una resistenza propria dell'indisponibilità a sciorinare ciò che è stato rimosso. Secondo la psicoanalisi il rimosso dovrebbe essere stato originato dal recalcitrare a che diventi consapevole il processo psichico o l'evento che è alla sua base. Così il processo è restato o è diventato inconscio, spedendo nella coscienza soltanto un sintomo nevrotico di se stesso; ma questo sintomo vale sempre come segno che un processo non è stato vissuto fino alla fine, che è stato interrotto, che il paziente non è venuto a capo di qualcosa in se stesso. E durante la cura analitica lo stesso recalcitrare che ha fatto ammalare si contrappone di nuovo agli sforzi di sollevare alla coscienza ciò che è rimosso e inconscio; questa è appunto la resistenza del *non-più-conscio* nei confronti del suo divenir conscio. In breve, una volontà chiaramente presente fonda qui la resistenza; se questa volontà viene spezzata, allora, si dice, ciò che è stato dimenticato riemerge senz'altro. E questa volontà viene considerata una volontà puramente negativa, per cui Freud dice anche: «La rimozione è l'infantile grado preparatorio della condanna». I medesimi motivi che fecero consolidare il vecchio trauma si frappongono al suo divenir consapevole. E soprattutto se ciononostante il rimosso viene alla luce, si tratta di vecchia roba superata che ora viene dimenticata sul serio, cioè superata davvero.

Ma il non volere è completamente diverso lì dove il viaggio verso l'oscurità va verso l'avanti. Nel campo del non-ancora-conscio la resistenza nei confronti del divenir consapevole mostra raramente o mai tratti nevrotici. Essa li mostra soltanto quando nel voler produrre si verifica una sproporzione tra forza e volontà; comunque questa sproporzione provoca, come è noto, uno dei dolori più atroci. Ma anche in tal caso nella volontà di rischiaramento manca del tutto un blocco quale si verifica nel soggetto al puro superamento di un rimosso, dunque nella marcia

verso il non-più-conscio. Nel soggetto della volontà di produzione una resistenza contro questa volontà e i suoi contenuti, o addirittura contro la riuscita del viaggio verso il non-ancora-conscio e contro i suoi tesori, un non volere di questa specie, non si verifica assolutamente. Egli lascia ciò piuttosto ai *recettori* dell'opera, alla *recettività* che tanto spesso si blocca, dunque a ciò che prima si chiamava resistenza del mondo ottuso. La psicologia del produrre stesso però non mostra assolutamente una resistenza interna nei confronti degli atti di rischiaramento che qui si hanno; piuttosto la resistenza che è di pertinenza della *produzione* e che in essa ha il suo posto non è affatto resistenza del soggetto umano. Piuttosto essa si annida nell'oggetto elaborato dal soggetto e viene solo rispecchiata dagli sforzi specifici dell'esplicazione. Essa si annida nella difficile scia del novum, nella mancanza di forma e nell'estraneità a ogni abitudine del *nuovo materiale*. Anzi addirittura la semplice resistenza della recettività, quando si chiude nei confronti delle opere di genio, le fraintende assolutamente oppure trova in esse solo una fonte di irritazione, discende in ultima istanza, nonostante il risentimento che vi è frammisto e che è di pertinenza della psicoanalisi, dal fastidio per la difficoltà procurata da ciò che è obiettivamente nuovo; col che perfino qui la resistenza alla chiarificazione del non-ancora-conscio in ultima analisi è riconoscibile come resistenza del materiale non ancora messo sulla sua via. Qui ogni inizio è difficile e lo è tanto più in quanto appunto ciò che è nuovo, in cui si addentra il pioniere produttivo, è anche essenzialmente un nuovo della cosa emergente in sé e per sé. Dunque solo per questo le nuove verità, quali verità di ciò che è obiettivamente nuovo, si mostrano con tante esitazioni nella loro articolazione e sempre e soltanto come astra per aspera. I pensieri convivono con facilità unicamente come progetti o schizzi, ma basta fare un passo oltre e comincia la difficoltà concreta dell'opera. Anche quando le capacità sono sufficienti, anzi proprio in questo caso, questa difficoltà provoca le tante spedizioni fallite nell'atelier, nel laboratorio, nella stanza di studio, le innumerevoli campagne senza vittoria o con una vittoria rimandata. Allo stesso modo nel non-ancora-conscio, nel non-ancora-divenuto, non vi è per nulla qualcosa di rimosso, ma la difficoltà della via, ciò che dà fastidio alla produttività. I motivi si trovano esclusivamente sul terreno della cosa, quale terreno non ancora concluso, per non dire poi lisciato e arrotondato; in breve,

ci sono dei guardiani peculiari della soglia superiore, ed essi si trovano nel materiale.

Il blocco che qui si attiva si presenta in primo luogo e dovunque come ostacolo storico. Più precisamente come ostacolo *sociale*; ciò anche quando ciò che va detto oppure conosciuto non è di per sé assolutamente nuovo. Quando dunque si deve conseguire soltanto una nuova conoscenza e non anche, con essa, la conoscenza di un'obiettiva novità, cioè di qualcosa che solo ora obiettivamente spunta. C'è dunque nella storia un *blocco economico-sociale dello sguardo*, esso non può essere saltato nemmeno dallo spirito più ardito. Di anticipazioni e precorrimenti ne sono entrati molti nella coscienza presente e da essa sono stati affinati e rischiarati nel non-ancora-conscio; tuttavia la barriera sociale ha ostacolato l'esecuzione. Per esempio ricercatori di prim'ordine a causa della loro posizione storico-sociale e a partire da essa spesso non hanno conquistato nemmeno la metà di Minerva (che era il modo in cui gli antichi chiamavano questa resistenza). Nessun matematico greco avrebbe capito il calcolo differenziale, nemmeno Zenone, per quanto vicino vi sia arrivato. L'infinitamente piccolo, la grandezza variabile erano completamente al di sotto dell'orizzonte della società greca; soltanto il capitalismo fluidificò tanto ciò che fino allora era considerato solido e finito, che la quiete poté venir pensata come movimento infinitamente piccolo e poterono essere concepiti dei concetti di grandezza non statici. Questo è anche il motivo per cui alla società schiavile greca fu estraneo il concetto di lavoro anche sul piano gnoseologico, anzi propriamente su questo. Essa ha concepito la conoscenza sempre come una visione recettiva, mai come un'attività; per quanto vicina abbia potuto essere una tale concezione agli stoici e al loro «fattore soggettivo». Non tutte le conoscenze e opere sono possibili in tutti i tempi, la storia ha la sua tabella di marcia, spesso le opere che trascendono il loro tempo non sono nemmeno concepibili, meno che mai poi eseguibili. Ciò sottolineò Marx quando disse che l'umanità si pone sempre e soltanto compiti che può risolvere. I compiti che trascendono il loro tempo sono concretamente insolubili anche lì dove in via eccezionale potrebbero essere posti in maniera astratta. Ma anche questa barriera è in ultima analisi fondata unicamente nella situazione storica del *materiale*, soprattutto nella sua caratteristica condizione processuale non conclusa, quale è nei suoi

sforzi, nel suo fronte e nei suoi frammenti. Ciò anche lì dove si frammenta soltanto una nuova conoscenza e non ancora la conoscenza di qualcosa di obiettivamente nuovo; a maggior ragione lì dove, come nel caso del concetto di lavoro, tutto quanto - sotto forma di società borghese - è ancora al di sotto dell'orizzonte. Ciò che in ultima analisi determina la resistenza alla produttività resta anche qui la difficile scia della cosa, resta la chiusura, che può illuminarsi solo a piccole dosi, del *novum in generale nel processo complessivo*, che ha luogo sotto forma di mondo. La resistenza non certamente radicale ma indubbiamente storica e temporanea viene notata ancora lì dove viene dichiarata superata, e ciò grazie al coraggio. Così nella stupenda prospettiva anti-agnostica di Hegel: «L'essenza celata dell'universo non ha in sé nessuna forza che possa resistere al coraggio del conoscere, deve necessariamente dischiudersi ad esso e mostrare la sua ricchezza e le sue profondità e renderle godibili» (*Werke*, VI, 1840, p. XL).²¹ Si vede che anche qui non manca la parola resistenza, sebbene non si tratti assolutamente di oggetti dell'inconscio. Si cita invece la chiusura di un intero universo, proprio rapportata al coraggio sfrenato del conoscere. E quanto maggiore sarà allora la resistenza dell'obiettività nei confronti del rapporto soggetto-oggetto della conoscenza, lì dove non si abbia, come invece in Hegel, un universo panlogico e contemporaneamente chiuso. Lì dove è in corso un processo inconcluso, per di più non firmato da un nome così familiare, parente di ogni professore idealistico, quale è il nome di spirito. Esattamente al contrario, il portatore del processo si chiama materia ed è una natura che non include affatto già in sé, come la cosiddetta idea del mondo, il soggetto insieme con l'oggetto, tranne che a seguito di un duro lavoro, raffinato appunto attraverso la fatica della resistenza. La natura ancora chiusa dell'universo, che proprio come materia si trova in un processo ancora inconcluso delle sue obiettivazioni, è l'ultima cosa che si lasci rispecchiare come un che di bell'e pronto o addirittura dichiarare di una chiarezza più che solare. Ciò che non è ancora divenuto, che non è ancora riuscito, è un territorio peculiarmente selvaggio, paragonabile per quel che concerne i pericoli alla terra selvaggia non ancora calpestata, e le è addirittura superiore per quello che riguarda possibilità non maturate. Questo non-ancora-divenuto, anzi non-ancora-riuscito nell'oggetto fonda dunque l'ultima resistenza e questa resistenza è visibilmente proprio tutta

un'altra di quella della rimozione o della presenza nascosta. Il mistero del mondo non si trova in una specie di immondezzaio cosmoanalitico, ma nell'orizzonte del futuro da conquistare e la resistenza che esso oppone al suo disvelamento non è la resistenza di una cassa chiusa con al fianco cani dallo sguardo malvagio a farle da guardia, come nei miti demonici di tesori, ma è qui la resistenza di una pienezza che in sé è ancora in processo e che non è ancora manifesta. Ne risulta significativamente che l'idealismo obiettivo o addirittura lo spiritualismo si mise per lo più a determinare al di là della manifestazione ciò che gli era essenziale, in forza della falsa equazione pensiero = essere, come se si trovasse solo geograficamente in un altro luogo, mentre Marx, che certamente non era sospetto di «agnosticismo», parla già del «regno della libertà» quasi solo in modo privativo, e cioè come di un semplice non esserci delle caratteristiche della società di classe, o al massimo nel significato ancora del tutto sospeso in profonda lontananza di una «naturalizzazione dell'uomo e umanizzazione della natura». La cosiddetta natura dell'universo dunque è ancora in sé e per sé chiusa nel senso di una non-ancora-avvenuta manifestazione di se stessa; *le difficoltà nascono da questa sua natura di compito*. Per superare la difficoltà è necessaria la conoscenza non soltanto nel senso di uno scavo di ciò che è stato, ma nel senso di una pianificazione di ciò che diviene; dunque è necessaria la conoscenza che contribuisce in maniera decisiva a questo divenire inteso quale cambiamento in bene. Rivoluzione e genio fanno nutrire fiducia che questo difficile affare eliotropico non è avvenuto invano o non sarà avvenuto invano; nonostante la resistenza insita in esso e in quel lievito che è il mondo.

Epilogo sulla barriera che per tanto tempo ha impedito il concetto del non-ancora-conscio

Con singolare difficoltà lo sguardo interno chiarifica se stesso. Qui c'è una resistenza peculiare nella generale resistenza obiettiva; la vita psichica agisce in maniera vaga, umbratile. Quanto tempo ci volle perché ci si accorgesse che questa vita nota se stessa, dunque è *cosciente*. E i processi psichici subconsci vengono chiamati per nome come tali soltanto da poco più di duecento anni. Indubbiamente si può considerare che i processi subconsci non

sono dati in maniera senz'altro percepibile, che essi devono essere prima dedotti da segni e che contengono qualcosa di contenutisticamente obliato. Ma è più difficile da capire, essendosi ormai avuta la notazione del conscio e addirittura del subconscio, il fatto che il *non-ancora-conscio* sia rimasto inosservato per tanto tempo. Infatti non occorre aspettare che a scavarlo sia l'atto del ricordo, poiché esso invece è dato immediatamente a se stesso addirittura come atto proprio, cioè nell'intuire, al di là di quel che vi avvenga quanto al contenuto. Ciononostante l'elemento sospeso, aperto, tratteggiante di questi processi è stato presentato, a quanto si è visto, come se fosse soltanto inconscio; e appunto in questa oscurità esso è rimasto nascosto fino a oggi. Come è noto, l'inconscio è stato definito psicologicamente per primo da *Leibniz*, attraverso una lunga digressione. Non fu solo l'osservazione ma anche la teoria a causare la scoperta; l'osservazione si aggiunse in parte successivamente come un esempio che illustrava la teoria. Una delle leggi fondamentali di *Leibniz* è quella della connessione totale del mondo; questa *lex continui* non tollera interruzioni, non tollera vuoti, da nessuna parte. Se tali interruzioni e vuoti sembrano trovarsi essi sono in verità occupati da qualcosa di piccolissimo e di impercettibile, incipiente e crescente; il calcolo differenziale esprime questo infinitamente piccolo matematicamente come momento di movimento. Come ci sono piccolissimi impulsi di movimento, ce ne sono anche di intensità della rappresentazione della coscienza, graduata secondo chiarezza e distinzione: sono le «*petites perceptions insensibles*». Come esempi *Leibniz* adduce piccolissime percezioni che a causa della loro debolezza restano impercettibili o inconsce ma che diventano perfettamente consce quando se ne somma un numero sufficiente, come per esempio capita nel rumoreggiare delle onde o nel groviglio di voci. Dunque devono essere presenti nell'anima anche prima, e così è il caso di rappresentazioni dimenticate che rientrano nella coscienza se sufficientemente rafforzate. Le *petites perceptions* vengono subito definite da *Leibniz* nella prefazione ai *Nouveaux Essais* una grande scoperta: «In una parola le percezioni insensibili sono di altrettanta utilità nella pneumatica, come i corpuscoli insensibili lo sono nella fisica; ed è ugualmente irragionevole respingere sia quelle che questi sotto il pretesto che sono fuori della portata dei nostri sensi». Così il concetto di inconscio nasce dalla *lex continui*, anzi *cum grano salis* si può dire

dal calcolo differenziale, come loro pendant nell'anima. Tuttavia contemporaneamente il concetto di inconscio così ottenuto viene subordinato totalmente a quello di coscienza presente. L'inconscio è bollato come subconscio fin dalla sua prima constatazione. Le petites perceptions vengono sempre battute e anche dissolte dalla coscienza già raggiunta nell'uomo; esse si presentano pertanto, dopo aver ottenuto chiarificazione e senza partorire a loro volta qualcosa di nuovo al di là di questa, quali elementi della creazione. Tuttavia grazie all'eroe dell'illuminismo era stata mostrata nell'anima una coscienza diversa rispetto a quella presente, anche se soltanto alla maniera di una luce lunare nella galleria degli ascendenti della coscienza. La coscienza pura e semplice ora non venne più considerata la caratteristica essenziale dello spirito umano, ed ebbe inizio il concetto, fin allora così paradossale, di una attività psichica inconscia. E cominciò appunto anche il particolare nascondersi del non-ancora-conscio in questa oscurità, il chinarsi del non-ancora-conscio sotto un mondo lunare che covava cose passate: venne ora alla ribalta questa *maschera* del non-ancora-conscio. Con pseudomorfofi strane, solo ora evidenziabili, ciò avvenne prima nello *Sturm und Drang* e poi nel *romanticismo*. Cinquant'anni dopo la morte di Leibniz, con la pubblicazione dei suoi postumi *Nouveaux Essais*, la parola d'ordine delle petites perceptions riecheggiò nelle doglie parto di quella rivoluzione borghese che poi non arrivò in Germania. Veramente l'inconscio restò per lo *Sturm und Drang* qualcosa di assolutamente inferiore, relegato ai semplici primordi della storia dello spirito, tuttavia ne apparve lo sgorgare e montare. Analogamente l'inconscio non restò più infinitesimale come gli impulsi piccolissimi, non più esiguo come le petites perceptions, ma invece vi fluttuò tutta la nebbia del nord e delle epoche primeve: la grotta di Fingal come la landa di Macbeth, lo spirito della poesia ebraica come la cattedrale di Strasburgo sembrarono trovarvi posto. Nonostante i suoi marosi fossero tanto torbidi, l'inconscio aveva la voce originaria, il calore, la giovinezza, il genio selvaggiamente creante e sconvolgente. E così nello *Sturm und Drang*, che del resto appartiene ampiamente all'illuminismo, l'aurora apparve per la prima volta anche carica di futuro e anche di ciò consapevole, nel bel mezzo del vento notturno della preistoria: «Chi», grida Hamann, il mago di questi mormorii illuministici, «chi vuole avere dei concetti giusti del presente senza sapere il futuro? Il futuro

condiziona il presente e questo determina il passato, così come l'intenzione determina la natura e l'uso dei mezzi». E Hamann dice inoltre, riferendosi a *Ezechiele* 37, 1-6: «Il campo della storia mi è perciò parso sempre come quel grande campo che era pieno di ossa e, guarda!, erano assai inaridite. Nessun altri che un profeta può predire di queste ossa che vi cresceranno sopra vene e carne e che la pelle le ricoprirà». Anche nella regola, in questo orgoglio della coscienza razionalistica, venne rifiutato innanzitutto ciò che era spento, ciò che era divenuto morto, in contrapposizione con lo sgorgare ovvero con la natura, che premeva sempre come natura-fonte. Ciononostante perfino quest'aspetto restò obnubilantemente misto con la regressione, con il chiarore lunare di Ossian, con i monumenti e le tombe degli eroi ricoperte di muschio. L'im maturità della Germania nei confronti della rivoluzione borghese, i confusi, conseguenti ostacoli frapposti alla ragione rivoluzionaria progressiva, hanno in tal modo e in ultima analisi reso il genio originale più un messaggero di epoche remote che del futuro. Ciò si accrebbe in quel singolarissimo groviglio che fu il *romanticismo*. Lo sgorgare fu qui certamente vivace e sembrò mettere in movimento cose inaudite, ma il sentimento di uno ieri perduto vi si abbatté contro con una forza che lo Sturm und Drang non voleva né poteva sapere. Questa forza venne fornita dal compito reazionario, contrario alla rivoluzione borghese, che condizionò in misura crescente il romanticismo tedesco e ostacolò gli elementi indubbiamente progressivi che vi erano nonostante tutto presenti. In una maniera di cui non possiamo quasi più renderci conto il romantico era caduto in balia del passato e ciò grazie a una *lex* continui che - in maniera adeguata al compito reazionario - nella incantata notte lunare preferì lasciare che si innalzassero soltanto dei manieri. L'elemento storico si intrecciò in maniera crescente con quello arcaico e questo con quello ctonio, così che le viscere della storia mostrassero l'aspetto delle viscere della terra. Questo sentimento funereo, questa incestuosità del volersi dissolvere nel grembo della notte e del passato culmina poi in Bachofen, il teorico del matriarcato, ma con un amore funereo per la Demetra ctonia tout court. Adeguatamente alla visione notturna, anche psicologicamente qualunque cosa buona e carica di intuizioni viene attribuita al polo notturno della coscienza: la creazione si accompagna all'impulso e all'istinto, alle visioni ataviche e ai bisbigli dell'abisso; dal lato diurno, addirittura dal

lato della configurazione e dell'adempimento, per il romantico non c'era niente che fosse anche solo a metà altrettanto familiare. Ogni produttività, anzi addirittura il carattere di attesa di cui il romanticismo è così paradossalmente ricco, si immergeva qui in immagini antiquarie, nel passato, nell'immemorabile, nel mito, come punto d'appoggio contro il futuro, che veniva sempre considerato loglio, vuoto, vento. Non è dunque sorprendente se qui la gioventù e la produttività di ogni consapevolezza del suo non-ancora-conscio si siano ridotte a culto degli antenati: mancava l'altra forza di rottura oltre la produttività, e cioè la comprensione della svolta epocale. Nemmeno ci sorprende se l'atmosfera di attesa, al tempo stesso forte e vaga, nel mondo di restaurazione del romanticismo si innalzò sempre e soltanto fino a un avvento in cui suonano le campane di Vineta, le campane di una città sprofondata. Gørres, il rinnegato del berretto frigio, ha formulato nella maniera più appassionata questo pathos del passato: «Queste erano le ricchezze di quel mondo passato, esso è sprofondato, le onde vi sono corse sopra, qui e lì sporgono ancora delle rovine e quando si chiarisce il torbidore della profondità dell'epoca vediamo sul suo fondo i tesori. Da grande lontananza guardiamo verso il meraviglioso abisso in cui riposano nascosti tutti i misteri del mondo e della vita, ma ci è riuscito di scoprire le ragioni delle cose che riposano nascoste in Dio? Lo sguardo si cala nel profondo, da lontano ci attraggono gli enigmi, ma la corrente ci spinge in alto e rigetta nel presente chi si è immerso» (*Mythengeschichte*, 1810, pp. 599 sgg.). E' significativo che qui la spinta in alto porti solo con dolore al presente e il futuro sia semplicemente escluso dallo sguardo; ci sono bensì degli enigmi della lontananza, per il romantico essi sono i più pressanti, ma si trovano quasi unicamente nell'abisso, la lontananza è e rimane quel che è stato in epoca remota. Indubbiamente il romanticismo tedesco - cosa che di fronte a una sua sottovalutazione astratta e antiquata non sarà mai sottolineato abbastanza spesso - aveva anche un carattere progressista; appunto la sensibilità per lo sgorgare, il divenire, il crescere hanno il loro posto qui, e il celebre «senso storico», che creò intere scienze, come la storia del diritto e la germanistica; non va dimenticato nemmeno l'elemento patrio e, a esso consono, l'organo per ogni grande opera nazionale nella letteratura mondiale. Come mostra già da sola la festa della Wartburg del 1817, nel romanticismo tedesco c'è anche un romanticismo

rivoluzionario: tuttavia perfino l'aurora più appassionatamente utopizzata è qui sempre incrostata dei menzionati pensieri notturni di antiquariato, incrostata con la proiezione di un passato ipercelebrato in quella novità che è il futuro. E quasi solo al di fuori della Germania, nel romanticismo inglese e russo, che non erano nati sotto una stella così reazionaria ma sotto quella tempestosamente rievocata della Rivoluzione francese, in Byron, Shelley, Puskin, l'elemento patrio vero e adeguato agli uomini viene cercato in maniera esplosiva e carica di futuro, e non attraverso sprofondamenti. Ma in Germania questa fu una anomalia; di contro alla reazione romantica non emerse ancora un indi-sconoscibile romanticismo rivoluzionario. Perfino Jean Paul, che comunque solo in maniera impropria rientra fra i romantici, questo poeta di sogni a occhi aperti, estremamente rigoglioso e disinibito, il cui liberalismo era sicuro e il cui linguaggio aurorale, se pure si colloca nella notte, per esempio nella notte di San Giovanni, ha piegato la speranza, che in lui per la verità è incessante, sotto il ricordo o almeno in ultima analisi l'ha collocata lì. Dunque perfino Jean Paul, il poeta dei più bei paesaggi di desiderio che ci si offrono all'immaginazione, non appena smetteva di poetare e si metteva a riflettere, ha insomma cercato la luce, soltanto nel passato e non nel futuro. «Appunto da questa profondità ogni vita ricordata splende nella sua lontananza come una terra nel cielo, cioè la fantasia costringe le parti a formare un intero sereno e chiuso. Per la verità potrebbe costruire altrettanto bene un intero torbido; ma dei castelli in aria spagnoli, pieni di camere di tortura, essa li colloca soltanto nel futuro e nel passato colloca soltanto dei belvedere. Diversamente da Orfeo noi riacquistiamo la nostra Euridice guardando all'indietro e la perdiamo se guardiamo in avanti» (*Vorschule der Aesthetik*, par. 7). In tal modo il romanticismo, con la sua terra irrigata nelle petites perceptions, tornava costantemente a sedurre il non-ancora-conscio. Lo sguardo puntato sulla condizione utopica, lo sfruttamento del suo contenuto, nonostante tutte le attese che correavano attraverso il sentimento romantico, trovarono così l'ostacolo più forte nell'anamnesi, in una rimembranza addirittura evocativa.

Ed esso non restò l'unico ostacolo, come mostrò ancora Freud col suo sogno soltanto subconscio. Certo poche epoche come quella odierna hanno avvertito in maniera così inevitabile il passaggio a

un diventar diverso, a un sorgere. Ma in maniera tanto più imbarazzata e cieca si comporta la borghesia nei suoi confronti, e non si interessa affatto oppure con sentimenti ostili, al riflesso del mattino. Agli occhi di questa borghesia gli eventi futuri proiettano soltanto la loro *ombra*, nient'altro che ombra; la società capitalistica si sente negata dal futuro. Più che mai manca nella borghesia l'impulso materiale per separare il non-ancora-conscio dal non-più-conscio. Ogni psicoanalisi, con la rimozione come concetto fondamentale e la sublimazione come semplice concetto secondario (che sta per surrogato, per illusione della speranza) è perciò necessariamente retrospettiva. Per la verità essa nacque in un'epoca precedente all'odierna, e intorno al volgere del secolo prese parte a una cosiddetta lotta contro le menzogne convenzionali dell'umanità civilizzata. Ciononostante la psicoanalisi è sorta in una classe già allora vecchia, in una società senza futuro. Così Freud sopradimensionò la libido dei parassiti e non conobbe alcun altro stimolo, per non dire uno stimolo progressista. Non ci sono altri sogni di quelli che nel sonno dà ai suoi sudditi il padrone, che ora si chiama eros. E quanto più a lungo, quanto più volentieri si è rafforzata la sfiducia assolutamente interessata nei confronti del futuro grazie alla nuova riserva di paura della borghesia, che è poi sempre la vecchia riserva di rassegnazione. E appunto questa caratterizza l'ostacolo che, come abbiamo visto, anche per Freud si innalza di fronte al concetto di un non-ancora-conscio, di fronte all'albeggiare verso l'avanti. Da qui questa frase semplicemente inevitabile e semplicemente regressiva: «Il rimosso è per noi il modello dell'inconscio» (*Das Ich und das Es*, 1923, p. 12).²² Infine l'ostacolo diventa assoluto nella cosiddetta psicologia del profondo, cioè là dove la regressione psicoanalitica è diventata utilizzabile per l'incantesimo di sangue e suolo. L'inconscio di C.G. Jung scese tanto più completamente nella cantina della coscienza in quanto soltanto in essa si può fumare l'oppio con cui il fascismo ottunde l'utopia. Anche ciò che sorge Jung lo interpreta in maniera assolutamente arcaico-occulta, per analogia al profetico sonno del tempio. Anche lo «inconscient supérieur», anche la «tendenza prospettica di combinazioni subliminali» espressa in maniera così ampollosa, viene perciò, come si è capito, interamente fatta soggiacere alla regressione. Il passo di Jung in cui un «pensiero che anticipa il futuro» viene e resta tanto arcaicizzato, è illuminante

proprio per la storia di come si è impedita la psicologia del nuovo, tanto da poter essere citato in estenso: «La psicoanalisi lavora a ritroso, come la storiografia. Come una gran parte del passato è talmente remota che la conoscenza della storia non la raggiunge più, altrettanto irraggiungibile è anche una gran parte della determinazione inconscia. La storia ignora due generi di cose, ciò che è nascosto nel passato e ciò che è nascosto nel futuro. L'uno e l'altro sarebbero forse raggiungibili con una certa probabilità, il primo come postulato, il secondo come prognosi storica. Nella misura in cui nell'oggi è già contenuto il domani e tutti i fili del futuro sono già tesi, una approfondita conoscenza del presente potrebbe rendere possibile una prognosi più o meno ampia e sicura del futuro. Se trasponiamo questo ragionamento... alla psicologia, deve aversi necessariamente lo stesso risultato: al modo in cui cioè sono probatoriamente ancora accessibili all'inconscio tracce di memoria divenute da ben lungo tempo subliminali, così lo sono anche finissime combinazioni subliminali in avanti, di grandissimo significato per l'accadere futuro, nella misura in cui questo è condizionato dalla nostra psicologia. Quanto poco però la storiografia si cura delle combinazioni future, che sono piuttosto oggetto della politica, altrettanto poco le combinazioni psicologiche future sono oggetto dell'analisi, ma sarebbero piuttosto oggetti di una sintesi psicologica infinitamente raffinata, che sapesse seguire le naturali vie di flusso della libido. Ciò non lo possiamo noi ma lo può l'inconscio poiché è lì che ciò accade e pare quasi che ogni tanto in certi casi frammenti significativi di questo lavoro vengano alla luce almeno nei sogni, da cui proverrebbe il loro significato profetico, che la superstizione ha da tanto tempo preteso. La repulsione degli esatti uomini di oggi per tali pensieri, che si possono appena definire fantastici, è solo una sovracompensazione dell'inclinazione degli uomini, vecchia di secoli ma fin troppo grande, a credere alle predizioni» (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1925, pp. 54 sgg.).²³ Questo è tutto quello che Jung è capace di dire proprio in occasione della rappresentazione psichica di ciò che sorge: la coscienza utopica appare un libro egiziano dei sogni. Solo quello che è arcaicamente inconscio, nella più profonda oscurità, compie qui le cosiddette combinazioni del futuro; ma se un minimo di questa oscurità passa alla luce, si tratta allora di quella luce che in ultima analisi mostra la regressione. Proprio nel nesso storico con le petites perceptions

l'arcaicizzazione nuovamente ricordata dell'inconscio ci rivolge ancora una volta un ammonimento: la barriera nei confronti del nuovo nel grande progressista Leibniz diventa ghigliottina del nuovo nell'ultima psicologia borghese dell'inconscio. E ora diventa finalmente del tutto chiaro che *perfino i tempi ascendenti della psicologia borghese* non hanno preso nota o almeno non hanno preso nota in maniera indisconoscibile della classe di coscienza del nuovo. Leibniz pose l'accento sulla ascesa della coscienza, ma appunto le *petites perceptions* nelle quali è il suo germe erano senza eccezioni al di sotto della coscienza già conseguita, dunque mostrano esattamente quella topica storica che fino a Freud è rimasta propria del preconscious. Anche la costruzione dei sogni di desiderio che l'epoca nuova ha sviluppato, le utopie sociali e quelle di un mondo tecnicamente padroneggiato, perfino queste anticipazioni, nella considerazione filosofica che hanno trovato da parte di Moro, Campanella, Bacone fino a Fichte e in seguito, non hanno fatto costruire né una psicologia dei loro sogni diurni apportatori di ampliamento, né una teoria gnoseologica del loro luogo possibile-reale nel mondo. La ragione stavolta non va rinvenuta in una sfiducia interessata nei confronti del futuro, certamente no, però in una sfiducia per così dire disinteressata, cioè nella *malìa ancora attiva della vita e del pensiero statici*. Anche la coscienza della borghesia in ascesa si era liberata ancora troppo poco dal concetto di un mondo preordinato e in ultima analisi bell'è pronto (*ordo sempiternus rerum*); l'azione ancora sensibile della staticità feudale ostacolava il concetto di novità. Lo ostacolava in Leibniz, lo ostacolava e depravava addirittura nella più decisa apertura al divenire tra tutte le filosofie del processo che si erano avute fino allora, e cioè in quella di Hegel. In tale blocco va letta perfino la celebre sentenza processuale della *Fenomenologia dello spirito*: «Ma a quel modo che nella creatura, dopo lungo placido nutrimento, il primo respiro - in un salto qualitativo - interrompe quel lento processo di solo accrescimento quantitativo, e il bambino è nato; così lo spirito che si forma maturo lento e placido verso la sua nuova figura e dissolve brano a brano l'edificio del suo mondo precedente; lo sgretolamento che sta cominciando è avvertibile solo per sintomi sporadici: la fatuità e la noia che invadono ciò che ancor sussiste, l'indeterminato presentimento di un ignoto, sono segni forieri di un qualcosa di diverso che è in marcia. Questo lento sbocconcellarsi che non alterava il profilo

dell'intero, viene interrotto dall'apparizione che, come un lampo, d'un colpo, mette innanzi la piena struttura del nuovo mondo» (*Werke*, n, 1832, p. 10).²⁴ Il riflesso della rivoluzione francese è indisconoscibile qui come in tutto quanto il carattere a salti della dialettica hegeliana; tuttavia anche qui il tutto è pensato come un esserci contemporaneo bell'e pronto, come - ricordo. Il lampo del nuovo inizio è anche qui solo l'inizio, con una chiusura da lungo tempo decisa, di ciò che deve sorgere e perciò che accade in cerchio, senza apertura nei confronti di qualcosa di mai ancora venuto. In eterno l'impresa inaudita è già andata in pensione, è tornata nella pace di cose riuscite e definite: «L'apparenza è un sorgere e un passare che né sorge né passa, ma che è in sé e costituisce l'effettualità e il movimento della vita della verità. [...] Nell'intero del movimento, concependo l'intero come quiete, ciò che nel movimento medesimo vien distinguendosi e assumendo una particolare esistenza determinata è conservato come qualcosa che ha reminiscenza di sé; come qualcosa il cui essere determinato è il sapere di se stesso» (ivi, pp. 36 sgg.).²⁵ La celatezza utopica, che certamente sussiste in germe o in sé e che torna a erompere a ogni gradino del processo hegeliano, è dunque da sempre anche svelata grazie all'intero delle manifestazioni capite. La teoria di Platone secondo cui tutto il sapere è unicamente *anamnesi*, *rimembranza di una cosa già a suo tempo vista*, questa conoscenza indirizzata unicamente al già-stato, e stata dunque continuamente riprodotta; ciò in definitiva ha ideologizzato la barriera posta davanti all'essere sui generis di un non-ancora-essere. Proprio la sempre influente staticità di chi ha un bisogno reazionario di quiete, questo mondo dell'anamnesi già bell'e confezionato, bell'e chiuso, fece qui le funzioni che in epoche di decadenza vengono svolte dall'orrore nei confronti dell'ignoto che si sta avvicinando.

Da questo limite non è esente alcun innovatore della vecchia specie, per quanto nuovo sia parso. Non ne è esente nemmeno in quei casi in cui, come in Bergson, si cerca esclusivamente, troppo esclusivamente, di tratteggiare appunto il nuovo. Bergson nella sua *Introduzione alla metafisica* disse una volta che le grandi conoscenze fino allora erano state considerate come se rischiarassero punto per punto una logica già da molto tempo preformata nelle cose, «esattamente come in una sera di festa, si accendono una dopo l'altra le bugie di una ghirlanda che segnava già i contorni d'un ornamento». Ma quel che in Bergson si presenta come novità,

antiripetizione, antigeometria, élan vital e intuizione che scorre con la corrente di vita, tutta questa vitalità è impressionistica, anche liberal-anarchica, non anticipatoria. L'élan vital di Bergson è «un mutamento di direzione che ricomincia sempre di nuovo, un po' come in una curva»; la cosiddetta intuizione si inserisce in questa dimensione mobilmente sorprendente senza però mai incontrare, a causa della sua mera cattiva infinità e incessante mutabilità, il nuovo come un nuovo effettivo; dove tutto deve essere nuovo, tutto resta come prima. Perciò anche nella corrente della sorpresa bergsoniana in realtà tutto è già combinato e irrigidito in formula, in quel contrasto nei confronti della ripetizione anch'esso morto, che fa scadere il nuovo a un puro zig-zag eterno e vuoto di contenuto, a quella casualità resa assoluta, nella quale non si verifica né nascita né esplosione né un superamento contenutisticamente fruttuoso di ciò che è finora divenuto. Bergson è contrario a un pensiero processuale dotato di scopo, ma gli è contrario non perché lo scopo sia già combinato, così che detto processo - a livello supremo - appaia quasi un imbroglio, bensì Bergson elimina qualsiasi andare avanti, verso un qualche dove, e in generale qualunque scopo apertamente perseguibile. Di conseguenza quel che pretende di essere nuovo non appare diversamente che nella anamnesi, cioè come qualcosa di sempre stato, sempre fenice, sempre ritorno vincolato all'immutabile, che qui si chiama mutabilità. Dunque nel complesso e quasi dovunque il fatto sorprendente che l'aurora rimanga impantanata nella fissità resta, in ultima analisi, non notato oppure bloccato dal già-stato. Il gigantesco campo psichico del non-ancora-conscio, un campo continuamente percorso, finora non è stato ancora scoperto oppure le sue scoperte non sono state notate. Parimenti il gigantesco campo fisico del non-ancora-divenuto, correlato al non-ancora-conscio, è rimasto stabile e le categorie reali strettamente pertinenti, cioè fronte, novum, possibilità obiettiva, tutte inaccessibili alla anamnesi, nel mondo prima di Marx sono rimaste senza teoria categoriale. L'epigono si trova sempre soltanto sulle vie ovvie, che la produttività ha costruito e abbellito prima di lui, ma nel rendersi conto del nuovo anche la produttività finora si è comportata come se conoscesse soltanto l'epigonismo. La decadenza della classe borghese ha impresso il suo sigillo, molto oltre il passato, reazionario romanticismo, su questo disgusto per il concetto di aurora. E -

ormai è tempo di dirlo - soltanto *l'esperienza della nostra epoca, in quanto esperienza positiva*, cioè quale affermazione del suo contenuto che trascina in alto, permette di designare uno stato di coscienza che riempie la gioventù, le svolte epocali, la produzione culturale allo stesso modo in cui finora è stata sempre nascosta. Soltanto il nostro presente possiede i presupposti economico-sociali per la formulazione di una teoria del non-ancora-conscio e di quel che vi è connesso nel non-ancora-divenuto del mondo. Soltanto il marxismo, innanzitutto, ha messo al mondo un concetto di sapere che non è più riferito in maniera essenziale a ciò che è già divenuto ma alla tendenza di ciò che sorge; in tal modo esso per la prima volta offre il futuro alla presa teorico-pratica. Tale conoscenza della tendenza è necessaria addirittura per ricordare, interpretare, svelare perfino il non-più-conscio e il divenuto in base al suo possibile continuare ad avere significato, cioè in base a quanto non ne è stato ancora liquidato. In tal modo il marxismo ha anche salvato il nucleo razionale dell'utopia e lo ha immesso nel concreto, come ha salvato il nucleo della ancora idealistica dialettica della tendenza. Il romanticismo non comprende l'utopia, nemmeno la sua propria utopia, ma un'utopia diventata concreta capisce il romanticismo e vi penetra, nella misura in cui l'arcaico e lo storico, nei loro archetipi e nelle loro opere, contengono qualcosa che non ha ancora avuto voce e non è stato ancora liquidato. Perciò la coscienza più progredita non lavora, nemmeno nel ricordo e nell'oblio, come in uno spazio sprofondato e chiuso, ma in uno spazio aperto, nello spazio del processo e del suo fronte. Questo spazio però è riempito esclusivamente d'aurora verso l'avanti, anche negli esempi tratti da un passato che seguita ad avere un significato; esso è riempito dalla vitalità di un non-ancora-essere capace di arrivare alla coscienza e di essere saputa. Lì dove il romanticismo quale romanticismo storico-arcaico veniva calato unicamente in fonti antiquarie, cioè in una falsa profondità, la coscienza utopica riporta alla luce ciò che sorge nel vecchio e soprattutto nell'imminente. Essa scopre la profondità effettiva nell'altezza, e precisamente *nell'altezza della coscienza più chiara, in cui albeggia una coscienza ancora più chiara*.

L'attività conscia e l'attività conosciuta nel non-ancora-conscio, funzione utopica

Lo sguardo in avanti di cui parliamo è schizzinoso, non torbido. Innanzitutto pretende che l'intuizione sia sana e non opaca, non roba da cantina. Non un presagire che non è affatto disposto a divenire conscio di sé nel suo trovarsi fra il lusco e il brusco, anche se questo magari sia in direzione del mattino. Inoltre, mancando la scienza, qui hanno messo su casa l'isteria e la superstizione. Situazioni nervose come la chiaroveggenza, la seconda vista e cose del genere le si sono nominate presagire, appunto oscuro presagire. Ma questa è una degenerazione in cui l'autentico presagire, come è ovvio, né può né vuole cadere. Posto il caso che si verifichi ancora la cosiddetta seconda vista, le è inerente una natura deformata e anche una prossimità alle convulsioni e ad altre doti che non lasciano certo molta speranza. Cose del genere rientrano in quella sensibilità malaticcia (la sensibilità di una ferita) che nei casi legittimi presagisce soltanto un cambiamento di tempo, e qui invece presagisce incendi o casi di morte. Mentre allo stesso aspetto inconscio, sotterraneo, atavico, esausto di questa specie di intuizione si addice che essa si riferisca sempre e soltanto a ciò che è già accaduto mille volte e che accadrà sempre di nuovo domani o dopodomani. In generale la preveggenza sonnambulistica può, nel caso migliore, essere un residuo corrotto dell'istinto animalesco, ma l'istinto è per l'appunto niente più che stereotipo; le sue azioni, per quanto finalizzate fin nel minimo particolare, diventano immediatamente insensate non appena l'animale, capitando in una nuova situazione, abbia da prevedere ciò che non si è ancora mai verificato. Il deporre le uova, la costruzione del nido, la migrazione, vengono compiuti a opera dell'istinto come se ci fosse una «scienza» esatta del futuro, ma questo futuro è appunto tale che vi succedono soltanto i destini millenari della specie. Dal punto di vista del contenuto tale futuro è antico, automatico; di conseguenza, dal momento che non vi succede niente di nuovo, esso è il destino inautentico di cui si parlava. Molti aspetti dell'istinto corporeo sono ancora oscuri, la ricerca dei sistemi segnaletici non è ancora terminata, la vita delle immagini pulsionali nell'istinto, ammesso che una tale vita ci sia, non è decifrata, e con essa non lo è la determinazione di orientamento che essa conferisce alle pulsioni. Inoltre un abbassamento di soglia nell'intuizione umana, per quanto grande, difficilmente potrà replicare l'attività che nell'istinto animalesco della pre-videnza

sembra possedere ancora in completa fusione passato, presente e futuro, dominandoli relativamente secondo il criterio dell'attività della specie. Ciononostante niente è più certo del fatto che qui, come anche nelle predizioni di cui racconta il folklore, il futuro è appunto totalmente inautentico, è una ripetizione, un qualcosa di preordinato in un cerchio sempre uguale. Il futuro istintuale e quello, a esso simile, dell'intuizione atavica, quando comincia riinizia sempre da capo, al medesimo livello e per compiere le stesse cose. Il presagio produttivo, perfino nella forma della cosiddetta intuizione, è perciò qualcosa di completamente diverso da un istinto divenuto consapevole di se stesso. Esso non resta opaco e tortuoso, per non dire fumoso, ma fin dall'inizio si erge in forza e salute. E manifestamente consapevole di se stesso, appunto come di qualcosa di non-ancora-consapevole, nel suo stato di veglia mostra il piacere di imparare, mostra la capacità di guardarsi intorno in questo vedere in anticipo, prudenza e anzi preveggenza nel suo pre-vedere. Poiché la vera intuizione comincia con la gioventù, con la svolta temporale, con la produzione, essa è senz'altro a casa sua nelle situazioni umane di tipo più autentico, non in quelle animalesche, per non dire di quelle parapsichiche. I contadini tedeschi del 1525, le masse della rivoluzione francese e della rivoluzione russa, accanto alle parole d'ordine avevano certamente anche una specie di immagine istintuale della rivoluzione; nel «Ca ira» c'era una determinazione orientativa. Tuttavia le immagini istintuali erano attirare e rischiarate da un luogo realmente futuro: dal regno della libertà. La cosiddetta capacità di prevedere casi di morte o anche numeri vincenti della lotteria, è manifestamente di livello produttivo inferiore. Uno dei maggiori sonnambuli, la Veggente di Prévost, nelle comunicazioni che a suo tempo Justinus Kerner ne pubblicò (Reclam, p. 274), dice: «Per me il mondo è un cerchio, e in questo cerchio potevo vedere sia in avanti sia all'indietro ciò che era e ciò che veniva». Il romanticismo, anche Hegel, conosceva e onorava l'intuizione unicamente in questo senso atavico, superstizioso, oggi divenuto completamente stucchevole. Lì c'è solo il fiuto di un vecchio mondo in cui l'unica cosa nuova è il canto del gallo, quello che penetra nei cimiteri e che appartiene anch'esso al mondo degli spettri. In nessuno di questi malati profeti diaframmatici, dalla Sibilla fino a Nostradamus, quando parlano di «futuro», c'è mai, e si capisce perché, una parola che vada oltre le presenti cose note e

che non si limiti a rigirarle un po'. Invece per esempio Bacone, che non era un veggente ma un utopista ponderato, nella sua *Nova Atlantis* vide un futuro stupefacentemente autentico. Ciò soltanto sulla base del suo fiuto (del tutto consapevole) per la tendenza obiettiva e per la possibilità obiettiva e reale del suo tempo.

Del resto lo sguardo in avanti si fa esattamente tanto più acuto quanto più chiaramente si rende consapevole a se stesso. Il sogno in questo sguardo vuole essere totalmente chiaro, l'intuizione, in quanto intuizione giusta, vuole essere perspicua. Solo quando comincia a parlare la ragione, comincia a rifiorire la speranza in cui non vi è falsità. Il non-ancora-conscio deve diventare *consapevole* in base al suo atto e *conosciuto* in base al suo contenuto, in questo ultimo caso come aurora, nel precedente come cosa che albeggia. E con ciò è raggiunto il punto in cui proprio la speranza, questo vero e proprio affetto di attesa nel sogno in avanti, non si presenta più soltanto come semplice moto sentimentale riposante in se stesso, come esposto nel cap. 13, bensì *come funzione utopica consapevole e nota*. I suoi contenuti si rappresentano dapprima in idee, essenzialmente in idee della fantasia. In rappresentazioni fantastiche, a differenza di quelle rammentate, che si limitano a riprodurre percezioni già state e che con ciò proiettano sempre di più la loro ombra verso il passato. E anche le rappresentazioni della fantasia in questo caso non sono tali da comporsi unicamente di ciò che sussiste, in maniera arbitraria (un mare di pietra, una montagna d'oro e cose simili), bensì sono tali che, anticipando, continuano ciò che è già presente nelle possibilità future del suo essere diverso e migliore. In base a quanto detto, la fantasia della funzione utopica così determinata si distingue dal mero fantasticare proprio perché soltanto essa ha dalla sua un non-ancora-essere di tipo attendibile, cioè non si mette a giocare e a vagare in una possibilità vuota ma anticipa psichicamente una possibilità reale. Al tempo stesso la differenza così spesso sottolineata rispetto al sogno da sveglia, inteso come anticipazione di ciò che è realmente possibile, acquista in tal modo nuova chiarezza: la funzione utopica non è assolutamente presente nel mero wishful thinking o vi si presenta appena in un barbaglio. In *Casa Rosmer*, nella figura di Ulrich Brendel Ibsen ha tratteggiato in maniera commovente uno che si limita a fare progetti, dunque un personaggio sterile. A un livello molto più basso, che non commuove proprio per nulla, lo Spiegelberg dei *Masnadi* rientra

nella truppa degli utopisti e smargiassi, a un livello incomparabilmente più alto vi rientra il marchese di Posa a causa della sua purezza eccessiva, meramente astratta e postulativa. Da sempre un puro wishful thinking ha discredito le utopie, sia sul piano politico-pratico sia in tutto il rimanente annuncio di cose desiderabili; come se ogni utopia fosse astratta. E indubbiamente nell'utopizzare astratto la funzione utopica è presente in primo luogo in maniera immatura, cioè ancora prevalentemente senza che vi sia dietro un soggetto solido e senza riferimento a ciò che è reale e possibile. Di conseguenza essa è facile preda di vie tortuose, senza contatto con la tendenza effettiva verso l'avanti, verso uno stato migliore. Tuttavia almeno altrettanto sospetta quanto la mancanza di maturità (fanatismo) della funzione utopica non sviluppata è la piattezza, molto più diffusa e indubbiamente matura, del filisteo del presente, dell'empirista con davanti agli occhi tavole su cui non si rappresenta certo la scena del mondo: in una parola, vi è tutta la consorteria in cui il grasso borghese così come il piatto praticante hanno una volta per tutte non soltanto respinto con armi e bagagli ciò che è l'elemento anticipante, ma l'hanno addirittura disprezzato. Sì, la consorteria - per repulsione nei confronti di ogni tipo di desiderio, e innanzitutto contro i desideri che spingono in avanti - da ultimo e in maniera conseguente si è addirittura moltiplicata intorno al - nichilismo. In base a quanto detto, proprio questo è stato capace di sfornare cose antiutopiche come la seguente: «Nel desiderio, l'Esserci progetta il suo essere in possibilità che, non solo non sono mai afferrate nel prendersi cura, ma la cui realizzazione non è né seriamente progettata né realmente attesa (!). Il prevalere dell'«esser-avanti-a-sé» nella forma del semplice desiderare, porta con sé l'incomprensione delle possibilità effettive. [...] Il desiderare è una modificazione esistenziale della progettazione di sé comprendente, tale che, deietto nell'essere-gettato, l'Esserci è solo più un vagheggiamento di possibilità» (Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, p. 195).²⁶ Indubbiamente cose del genere, applicate semplicemente a un anticipare immaturo, suonano come se un eunuco rinfacciasse a Ercole bambino di essere impotente. Non c'è bisogno di sottolineare che la vera battaglia contro l'immaturità e l'astrazione, nella misura in cui questi elementi facevano parte della funzione utopica o potentialiter ne fanno ancora parte, non ha niente in comune con il «realismo» borghese e si guarda bene anche dal

praticismo. Importante invece è che lo sguardo carico di speranza, lo sguardo pieno di fantasia della funzione utopica non viene corretto a partire da una prospettiva da ranocchi, bensì soltanto a partire dal reale nell'anticipazione stessa. Dunque a partire da quell'unico realismo reale, che è tale soltanto perché capisce la tendenza dell'effettuale, capisce la possibilità obiettiva e reale cui la tendenza è subordinata, e con ciò capisce le stesse possibilità utopiche, e cioè tendenti al futuro, che sono proprie della realtà. E la maturità così delineata della funzione utopica - senza lasciarsi sedurre da nessun giro vizioso - contrassegna, non da ultimo, il senso della tendenza, peculiare del socialismo filosofico, a differenza del cattivo «senso dei fatti» di chi è scivolato in braccio all'empiria. Il punto di contatto fra sogno e vita, senza il quale il sogno dà solo utopia astratta e la vita soltanto banalità, è dato nella capacità utopica coi piedi in terra, collegata col reale-possibile. Sì, nella capacità che non soltanto nella nostra natura ma in quella di tutto quanto il mondo processuale esterno supera tendenzialmente quel che di volta in volta è presente. Con ciò sarebbe qui al suo posto il concetto solo apparentemente paradossale di un'utopia concreta, cioè dunque di un'utopia anticipatrice, per nulla coincidente con il fantasticare astrattamente utopico, e nemmeno condannata dall'immatunità del socialismo meramente astratto e utopico. E appunto segno della forza e della verità del marxismo l'aver esso spazzato via la nuvola che c'è nei sogni in avanti, senza però spegnere la colonna di fuoco che c'è in essi, rafforzandola invece mediante la concretezza. Con ciò e in tal modo deve farsi valere l'aspetto cosciente e conosciuto dell'intenzione d'attesa come intelligenza della speranza - nel mezzo di una luce che sale immanentemente perché attua superamenti materiali e dialettici. Così la funzione utopica è anche l'unica funzione trascendente che sia rimasta e l'unica di cui valga la pena che resti: una funzione trascendente senza trascendenza. Il suo punto di appoggio e il suo correlato è il processo che non ha ancora esternato il suo contenuto oggettuale più immanente, ma che è sempre ancora in corso. Di conseguenza esso stesso si colloca nella speranza e nell'intuizione obiettivante del non-ancora-divenuto come in un non-ancora-divenuto-bene. La coscienza del fronte dà a ciò la luce migliore, la funzione utopica come attività compresa dell'affetto di attesa, dell'intuizione di speranza, conserva l'alleanza con tutto ciò che nel mondo è albeggiante. La

funzione utopica comprende in tal modo l'elemento dirompente poiché essa stessa lo è in maniera molto concentrata: la sua ratio è quella non indebolita di un ottimismo militante. Perciò: il *contenuto di atto* della speranza è, in quanto consapevolmente rischiarato e scientemente purificato, la *funzione utopica positiva*; il *contenuto storico* della speranza, dapprima rappresentato in idee, enciclopedicamente indagato in giudizi reali, è la *cultura umana riferita al suo orizzonte concretamente utopico*. Su questa conoscenza lavora, come affetto di attesa nella ratio, come ratio nell'affetto di attesa, il combinato della docta spes. E in esso non predomina più la contemplazione che da sempre è stata riferita solo a cose già avvenute, bensì l'atteggiamento processuale partecipe e collaborante cui perciò, dall'epoca di Marx, l'aperto divenire non è più metodologicamente sbarrato e il novum non è più materialmente estraneo. Il tema della filosofia si trova, da quell'epoca, unicamente nel topos di un campo del divenire, non concluso e procedente in base a leggi, nella coscienza che riproduce e interviene; e nel mondo dell'esser noto. Questo topos è stato scoperto in maniera scientifica dal marxismo per primo, appunto con lo sviluppo del socialismo dall'utopia alla scienza.

Ancora sulla funzione utopica: il soggetto in essa e la mossa contraria al cattivo presente

Tuttavia se non vi è alle spalle la forza di un io e di un noi anche la speranza diventa insipida. Nella speranza consapevole e saputa non c'è mai nulla di morbido e invece c'è in essa una volontà: deve essere così, deve diventare così. In essa erompe energicamente il tratto del desiderio e della volontà, l'intensivo nell'oltrepassare, nei superamenti. E' presupposta la stazione eretta, una volontà che non si lascia soffocare da niente che sia già divenuto; tale volontà ha la sua riserva in questa stazione eretta. Questo punto peculiare sul quale il soggetto può ergersi e a partire dal quale reagisce, viene tratteggiato così, in maniera astratta, nell'autocoscienza stoica: se il mondo cade, le rovine cadranno su un uomo imperturbabile. Con diversa astrazione, procedente non più da presupposti orgogliosi della virtù ma orgogliosi dell'intelletto, questo punto è indicato nell'ego trascendentale dell'idealismo tedesco. Qui l'autocoscienza è trapassata in atto di

un produrre cosciente; anzi già in Descartes la conoscenza appare per alcuni tratti come manifattura, e precisamente manifattura del suo oggetto. I presupposti basati sull'orgoglio dell'intelletto erano certo irrimediabilmente gonfiati, con la parvenza del loro fare assoluto; l'intelletto non prescrive affatto le leggi alla natura. E il mondo di questo idealismo gnoseologico non è affatto un mondo utopico; al contrario: l'orgoglio dell'ego trascendentale era prevalentemente di produrre proprio il mondo presente delle leggi, il mondo dell'esperienza matematico-scientifica. Ciononostante l'ego trascendentale di Kant e di Fichte era capace di postulati morali al di là di una cattiva presenza, anche se, corrispondentemente alla miseria tedesca, solo in maniera astratta e priva di contenuto. Kant, che in quasi nessun punto può venir confuso con il neokantismo, costruì almeno in maniera postulativa un mondo più bello, secondo l'espressione di Goethe, un mondo della spontaneità della volontà, che non si saziava e non periva nell'esperienza meccanicistica del presente. In tal modo - certamente danneggiato in maniera radicale dall'astrattezza - nell'autocoscienza stoica e, molto più vicino, appunto nell'idealismo tedesco si mostra l'additamento del punto vero e proprio a partire dal quale il soggetto si riserva la *libertà di una contromossa che contraddice il cattivo presente*. Nonostante l'additamento ancora astratto e formale di un fattore così soggettivo, questo tuttavia viene reso riconoscibile; a quell'epoca stava filosoficamente dalla parte del citoyen. Così ogni esigenza borghese rivoluzionaria in Germania, dallo Sturm und Drang fino alla cosiddetta primavera dei popoli del 1848, è connessa ancora con l'ego dell'idealismo. Però il fattore soggettivo venne afferrato in maniera reale e non semplicemente con la testa, e per di più in modo del tutto libero dal gonfiore irrimediabilmente idealistico, solo nella maniera del socialismo, cioè come coscienza proletaria di classe. Il proletariato concepì se stesso come la contraddizione attivamente contraddittoria nel capitalismo, con ciò come la contraddizione che più di ogni altra dà problemi al cattivo divenuto. In maniera altrettanto reale il fattore soggettivo - contro ogni astrattezza e contro la sconfinata spontaneità della coscienza, che all'astrattezza corrisponde - si è mediato col fattore oggettivo della tendenza sociale, del realmente possibile. Così l'attività del saper meglio diventò quel di più che coscientemente prosegue, guida e umanizza la via del mondo già cominciata, il suo «sogno

della cosa», come dice Marx. Da solo il fattore oggettivo non basta allo scopo, piuttosto le contraddizioni oggettive evocano continuamente l'interazione con la contraddizione soggettiva. Altrimenti nasce la dottrina erronea e in ultima analisi disfattista di un automatismo oggettivistico, secondo il quale le contraddizioni oggettive bastano da sole per rivoluzionare il mondo da esse impregnato. Entrambi i fattori, quello soggettivo come quello oggettivo, devono piuttosto venir capiti nella loro costante interazione dialettica, indivisibile e non isolabile. Naturalmente anche la parte umana dell'azione deve essere difesa dall'isolamento, dall'attivismo in sé, cattivo e putschistico, che si scatena e il cui fattore eccessivamente soggettivo crede di poter rovesciare le leggi oggettivo-economiche. Tuttavia non meno dannoso è l'automatismo socialdemocratico in sé, come superstizione nei confronti di un mondo il quale diverrebbe buono da solo. E' dunque impossibile cavarsela senza fattore soggettivo ed è altrettanto impossibile sopprimere la dimensione profonda di questo fattore, appunto quella della tendenza contraria al cattivo presente, in quanto mobilitazione delle contraddizioni che si presentano nello stesso cattivo presente per minarlo completamente e farlo crollare. La dimensione profonda del fattore soggettivo però è appunto per questo nella sua tendenza contraria, poiché non è una contromossa soltanto negativa, ma in pari misura *contiene in sé l'incalzare di una riuscita anticipabile e questo incalzare lo rappresenta nella funzione utopica.*

Il problema è ora se e in che misura la contromossa anticipante coincida con una semplicemente abbellente. Particolarmente nel caso in cui il semplicemente abbellente, sebbene più che brillante, per più della metà non contiene affatto una contromossa ma una semplice, preoccupante ripulitura del presente. E ciò avendo un compito per nulla rivoluzionario, bensì apologetico, dunque un compito che deve conciliare il soggetto con ciò che è presente. Questa intenzione la adempie soprattutto l'*ideologia* nelle epoche non più rivoluzionarie di una società di classe, sebbene siano epoche ancora di crescita poiché seguitano a stimolare lo sviluppo delle forze di produzione. La superilluminazione del presente avviene allora come armonizzazione ingannevole, e nel caso migliore precoce, ed è circondata dal mero fumo o incenso della falsa coscienza. (La marcia ideologia nei tempi di decadenza di una società di classe, dunque in particolare quella della tarda borghesia

di oggi, naturalmente non viene affatto trattata qui; perché essa è già consapevolmente falsa coscienza, e dunque imbroglio.) Ma oltre a ciò ci sono nell'ideologia certe figure di condensazione, di perfezionamento e di significazione del presente, le quali se riferite prevalentemente alla *condensazione* sono note come *archetipi*, se riferite prevalentemente al *perfezionamento* come *ideali* e se riferite prevalentemente alla *significazione* come *allegorie* e *simboli*. L'abbellimento del presente inteso in tutto ciò e in maniera così diversa non è comunque abbellimento del cattivo presente e non vuole distogliere l'attenzione da quest'ultimo in modo consapevole, dunque ingannevole. Piuttosto qui il presente viene completato, per la verità in una maniera ampiamente idealistico-astratta e comunque non reale e capace di esplosioni dialettiche, tuttavia tale che non manca un'anticipazione singolare e impropria del meglio: per così dire un'anticipazione nello spazio e non - o solo impropriamente - nel futuro e nel tempo. E ora il problema si è fatto più concreto: se e in che misura la contromossa anticipante coincida con una meramente abbellente. Infatti nell'ideologia, e in maniera diversa negli archetipi, diversa negli ideali e diversa ancora nelle allegorie e nei simboli, non c'è per la verità una contromossa, tuttavia c'è un superamento del presente mediante il suo iperaccrescimento abbellente, condensante, perfezionante oppure significante. E quest'ultimo a sua volta non è possibile senza una funzione deformata oppure una funzione utopica mal collocata, proprio come non è possibile senza aver più o meno disorganicamente visto il «sogno di una cosa» sul bordo anteriore del presente. Ma allora anche la funzione utopica originale e mantenuta nel concreto deve essere scopribile almeno a tratti in questi miglioramenti impropri, le deformazioni e le astrattezze non completamente irrimediabili devono essere confrontabili. Le varie situazioni reali della produzione spiegano come si sia arrivati alle ideologie e agli altri miglioramenti impropri, ma le diverse confusioni sull'umano delle rispettive situazioni produttive hanno reso necessari dei prestiti dalla funzione utopica per poter in qualche modo formare con il suo sovrappiù culturale i completamenti detti. Le ideologie, in quanto pensieri dominanti di un'epoca, sono, secondo la formidabile espressione di Marx, i pensieri della classe dominante; dal momento però che anche questa è una classe alienata, anche nelle ideologie, oltre all'interesse di spacciare il proprio benessere di classe come

benessere dell'umanità, è penetrata quell'immagine di mancanza e di superamento proveniente da un mondo senza alienazione, che soprattutto nella borghesia si chiama cultura e che ha mostrato la funzione utopica all'opera in parte anche in quella classe che per il resto si sentiva bene nella sua alienazione. È ovvio che questa funzione ha poi vivificato sul serio, anzi quasi completamente le ideologie ancora rivoluzionarie di tali classi. Senza la funzione utopica non si può assolutamente spiegare un'eccedenza spirituale che vada oltre ciò che di volta in volta si è raggiunto e che dunque è presente, anche se questa eccedenza è piena di parvenza invece che di pre-apparizione. Perciò ogni attività di anticipazione mostra le sue credenziali alla funzione utopica, la quale sequestra nell'eccedenza dell'anticipare ogni possibile contenuto. Anche quello, come mostreremo, risiedente nell'*interesse* che è stato progressivo, in *ideologie* che non sono completamente tramontate con la loro società, in *archetipi* che sono ancora incapsulati, in *ideali* che sono ancora astratti, in *allegorie* e *simboli* che sono ancora statici.

Punti di contatto della funzione utopica con l'interesse

Uno sguardo disincantato non si raccomanda per il fatto che svaluta le cose. Al contrario, esso vuole rimetterle a posto e ne è capace, non vuol perdere a sua volta la misura. Esso dissolve i sentimenti e le parole ingannatori, vuole vedere nudi, ma naturalmente non fatti a pezzi e dimezzati, l'io, lo sforzo e la spinta. Certo, l'andamento economico nell'odierna vita degli affari è arrivato alla pura bassezza, a un comportamento totalmente banditesco, e integra vi è rimasta soltanto la volgarità senza scrupoli. L'avidità di profitto mette qui in ombra tutti quanti i moti umani, non ha nemmeno pause, a differenza della mania omicida. E altrettanto certo è che anche in epoche del capitale precedenti, comparativamente più oneste, l'interesse per il profitto non si componeva propriamente degli impulsi umani più nobili. Pena la sconfitta, nella lotta economica era sempre attivo un potente egoismo. Se questa molla avesse ceduto e se il suo posto fosse stato preso da motivi altruistici, tutta quanta l'impresa capitalistica si sarebbe fermata, come mostrò in maniera cinica e vera la *Fiaba delle api* di Mandeville. E tuttavia non sarebbe essa stata almeno

frequentemente frenata presso una discreta maggioranza degli imprenditori dell'epoca, se la spinta egoistica si fosse mostrata così nuda? Se questa non avesse finto anche a se stessa, dunque in maniera puramente interiore e distinta dalla consapevole rozzezza, un impulso più nobile e comunitario, anzi se soggettivamente non ne avesse avuto un sogno non del tutto inautentico? Non per questo, al di là dell'artificio delle api, si può chiudere gli occhi sulla situazione dei veri egoisti dell'epoca, in quanto situazione che doveva anche darsi scuse e pretesti altruistici per conseguire il suo profitto cosiddetto onesto in maniera onorata e apparentemente filantropica. In tal modo nel selfish system di Adam Smith penetrarono chiaramente degli elementi di una coscienza anche interiormente falsa; ed essi non erano lacerati e tormentati, come frequentemente si verifica presso i calvinisti, ma soggettivamente sinceri e sereni. Erano elementi della convinzione, della buona coscienza del commerciante e dell'imprenditore rispettabile, che effettivamente credeva a un guadagno onesto e che soprattutto, nel gioco della domanda e dell'offerta, si sentiva una specie di benefattore dei consumatori. Di quelli in grado di pagare, si capisce, di quelli dunque presso i quali il plusvalore estorto agli operai può essere trasformato in denaro mediante la vendita del prodotto del lavoro. Tuttavia la buona coscienza si rafforzava perché l'interesse capitalistico si doveva costantemente rapportare a quello del consumatore, al soddisfacimento di questi. La buona coscienza del vantaggio reciproco veniva inoltre aggraziata dal considerare tutti gli uomini come liberi mercanti sempre più capaci di scambio, il cui vantaggio privato, retamente inteso, si equilibrava nel vantaggio complessivo in tal modo prodotto. Di conseguenza l'economia capitalistica appariva come l'unica economia naturale di cui finalmente era riuscita la scoperta e cui Smith tributava il suo incondizionato plauso in maniera tanto circostanziata quanto utopica. Un influsso utopico dunque lo subì perfino l'interesse e ancor più la falsa coscienza di esso, che però era una falsa coscienza attivissima. Senza questi abbellimenti lo sfruttamento sarebbe indubbiamente andato ugualmente avanti nei pescecani, del tutto incuranti dell'etica borghese; i signori della Compagnia delle Indie Orientali non portavano nei loro affari neanche una frazione della funzione utopica, essa avrebbe soltanto fatto danno. Ma l'uomo d'affari medio della manifattura, e anche dell'incipiente rivolgimento industriale, aveva bisogno e coltivava

ancora una fede nella maggiore felicità possibile del maggior numero possibile di persone, ne aveva bisogno come collegamento fra i suoi impulsi egoistici e quelli finti e sognati, quelli filantropici che in Smith erano espressamente annotati. Ciò tanto più in quanto il cinico egoismo veniva ascritto ai nobili, e soprattutto ai più sfrenati fra loro (si vedano i contemporanei romanzi di Richardson). Invece il borghese in ascesa aveva bisogno della «virtù», per poter guadagnare con tanto maggior zelo sugli altri, come se guadagnasse per questi altri. E quando poi addirittura si arrivò all'ultima battaglia contro gli ostacoli feudali, il borghese, classe poco eroica, dovette infiammarsi utopicamente in misura particolarmente forte. Altrimenti non avrebbe combattuto personalmente, cosa che pure in parte successe, ma avrebbe esclusivamente fatto combattere per se stesso gli uomini dei sobborghi. Altrimenti non avrebbe potuto in buona fede credersi simile ai Gracchi e a Bruto, cosa che di nuovo in parte accadde durante l'entusiasmo amoroso per la libertà borghese nel 1789. La classe montante, economicamente all'ordine del giorno, ebbe dunque bisogno anche interiormente di un'espansiva passione nella confusione dei sentimenti dominanti all'epoca, «per poter nascondere a se stessa il limitato contenuto borghese delle sue lotte», come dice Marx. Qui c'era un integrale autoinganno, l'uomo dei diritti umani ma dall'economia privata, l'astrattezza del citoyen come persona morale non vennero svelati, e non potevano esserlo a quell'epoca. Tuttavia questa specie di autoinganno mostrò appunto anche un elemento anticipatorio, mostrò addirittura tratti particolarmente umani, sebbene espressi in maniera astratta e applicati in maniera astratta e utopica. E addirittura nel suo concetto di interesse non tutto era inganno; altrimenti non ci si potrebbe riferire da un punto di vista socialista all'uomo dei diritti umani, in definitiva non solo meta dell'economia privata, e meno che mai ci si potrebbe riferire al citoyen. Quel che il citoyen prometteva, questa promessa si può mantenere di certo soltanto se intesa secondo il socialismo. Essa però si può mantenere, dunque nella stessa spinta borghese era allora contenuta un'eccedenza che era il contributo dell'utopia. L'orientamento sociale che arriva all'astrazione morale del citoyen, cioè che si era allontanato dagli individui effettivi, deve venir riunificato con le loro vere e proprie forze, come non più individualistiche borghesi. Tuttavia questa tendenza, allora detta «virtù», era comunque presente, in questo

caso non solo come intenzione puramente infiammantе, bensì anche come eccedenza; altrimenti come potremmo venerare ancora un Jefferson, per non dire gli autentici giacobini? Dunque già nell'impulso, se a suo tempo era progressivo, poteva agire un elemento diverso e conservabile, che andava oltre il progresso da stimolare nell'immediato. Esso è moralmente ereditabile, allo stesso modo in cui è culturalmente ereditabile l'eccedenza configurata, diventata opere, contenuta nella coscienza ideologica vera e propria. Il bene, anzi il meglio, è stato già spesso voluto nel passato, solo che per lo più si è fermato a questo. Ma proprio perché tale volere non è stato sufficiente, esso seguita a procedere nel cammino della liberazione nelle parti che non coincidono con quello che al momento si poteva ottenere, in questo caso dunque con la società borghese. La funzione utopica strappa questa parte all'illusione; in tal modo essa fa sì che tutto ciò che è amico dell'uomo si senta reciprocamente sempre più apparentato.

Incontro della funzione utopica con l'ideologia

Uno sguardo acuto non si raccomanda solo perché penetra a fondo nelle cose. Bensì anche perché non vede ogni cosa chiara come l'acqua. Poiché appunto non tutto è bello e pronto in chiarezza, a volte si è di fronte a un ribollire, a un formarsi, cui appunto lo sguardo acuto rende giustizia. Nella maniera più ampia e più intricata questa mancanza di completezza si manifesta nell'ideologia, nella misura in cui essa non si esaurisce nel semplice legame con il suo tempo. E nemmeno nella mera falsa coscienza del proprio tempo, che ha accompagnato finora tutte le culture. Certo, l'ideologia stessa discende dalla divisione del lavoro, dalla separazione, intervenuta dopo la comunanza originaria, tra lavoro materiale e lavoro spirituale. Solo a partire da quel momento un gruppo che aveva tempo per darsi alle idee poteva con esse ingannare se stesso e meglio ancora gli altri. Dal momento dunque che le ideologie originariamente sono sempre ideologie della classe dominante, esse giustificano lo stato sociale vigente negandone le radici economiche e occultando lo sfruttamento. Questo è il quadro in tutte le società di classe, nella maniera più chiara in quella borghese. Veramente qui, nella formazione ideologica di queste società, ci sono tre fasi di valore

molto diverso, con compiti diversi rispetto alla sovrastruttura spirituale, troppo spirituale: la fase della preparazione, quella della vittoria, quella della decadenza. La fase di preparazione di un'ideologia aiuta la propria struttura, non ancora consolidata, contrapponendo alla sovrastruttura fradicia della classe finora dominante la propria sovrastruttura di fresco progressismo. La classe poi arrivata al dominio pone la seconda fase ideologica, cioè stabilizza la propria struttura, nel frattempo arrivata all'esistenza, espungendo gli impulsi rivoluzionari precedenti e qua e là fornendo loro anche un «equilibrio» più o meno classico; la fissa sul piano politico e giuridico e la abbellisce sul piano politico, giuridico e culturale. Sia la stabilizzazione sia l'abbellimento vengono appoggiati da una raggiunta armonia, anche se solo temporanea, tra forze produttive e rapporti di produzione. La classe in declino pone poi la terza fase ideologica profumando il marciume della struttura - essendo quasi completamente scomparsa la buona fede della falsa coscienza, dunque con un imbroglio quasi interamente consapevole - e anche ribattezzando con bagliori fosforescenti la notte giorno e il giorno notte. Certamente dunque nella società di classe la struttura economica viene coperta dalla nebbia di una falsa coscienza interessata, ed è ancora del tutto irrilevante se nel contenuto la sua illusione si articola in maniera fervida, classica o decadente, come crescita, fioritura oppure putridume imbellettato. In una parola, dal momento che nessuno sfruttamento può lasciarsi vedere nudo, l'ideologia *sotto questo aspetto* è la somma delle rappresentazioni in cui una società si è di volta in volta giustificata e trasfigurata con l'aiuto della falsa coscienza. Ora però: ogni volta che la cultura viene pensata, non si mostra allora anche *un altro aspetto* dell'ideologia, già riconoscibile nella struttura delle tre fasi, così diversa per morale e contenuti? E' appunto l'aspetto che non coincide *in tutta la sua ampiezza* con la mera falsa coscienza e con l'apologetica di una pura e semplice società di classe, storicamente liquidata. Sul piano critico Marx nella *Sacra famiglia* ha parole decisive: «L'“idea” ha sempre fatto una brutta figura quando è stata diversa dall'“interesse”», e con questa frase si riallaccia all'autodisvelamento della società borghese già iniziato con il materialismo francese e che con La Bruyère, La Rochefoucauld e particolarmente con Helvétius permise di riconoscere per la prima volta come il fondamento di tutta questa morale sia l'interesse

personale e bene inteso. Marx prosegue però con queste parole: «D'altro lato è facile comprendere che ogni "interesse" di massa, che si attua storicamente, non appena entra sulla scena del mondo oltrepassa di molto nell' "idea" o nella "rappresentazione" i suoi pensieri reali, e si confonde con l'interesse umano in generale». Per tal via nasce l'illusione oppure ciò «che Fourier chiama il tono di ogni epoca storica»; poiché però l'illusione così fatta, oltre i fiori entusiastici con cui una società ha incoronato la sua culla contiene magari anche quelle creazioni artistiche che, come Marx ricorda a proposito dei greci nell'*Introduzione alla critica dell'economia politica*, «sotto un certo aspetto hanno valore di norma e di modelli inarrivabili», eccoci al problema dell'ideologia sotto *l'aspetto del problema dell'eredità culturale*, del problema di come mai opere della sovrastruttura seguitino a riprodursi nella coscienza culturale anche dopo che sono cadute le loro basi sociali. Proprio la differenza delle tre fasi secondo i loro contenuti non si può qui trascurare, nemmeno se il persistere del tua res agitur non viene affatto limitato all'epoca montante, rivoluzionaria di una delle società di classe finora esistite. Anzi proprio in tal caso si può vedere davvero il *fenomeno* vero e proprio di cui qui si parla e che si colloca sull'altro aspetto: quello dell'*eccedenza culturale*. Infatti questo fenomeno, essendo fenomeno dell'arte, della scienza e della filosofia compiutamente formate e dunque indici del futuro, ci si offre nell'epoca classica di una società in maniera molto più ricca che non nella sua epoca rivoluzionaria, in cui naturalmente è più forte l'impeto immediato e utopico contro ciò che è presente, interessato ad andare oltre ciò che è presente. E le fioriture dell'arte, della scienza e della filosofia indicano ogni volta ben più della falsa coscienza che le varie società avevano di se stesse e utilizzavano per abbellirsi secondo i condizionamenti della loro collocazione. Anzi, queste fioriture sono completamente astrabili dal loro primo terreno storico-sociale, in quanto per loro essenza esse non vi sono legate. L'Acropoli appartiene bensì alla società schiavile, la cattedrale di Strasburgo alla società feudale, tuttavia, come è noto, esse non sono tramontate con questa loro base e non comportano niente di deplorabile, diversamente dalla base, diversamente dai rapporti di produzione allora vigenti, per quanto progressivi siano stati. Le grandi opere filosofiche, in conseguenza dei limiti di volta in volta socialmente posti alla conoscenza, contengono bensì più elementi legati al tempo e pertanto

transeunti, tuttavia anch'essi, anzi proprio essi a causa dell'altezza della coscienza che li contraddistingue e che permette di guardare lontano nel futuro e nell'essenziale, mostrano quell'autentica classicità che non consiste nella tornitura ma nell'eterna giovinezza, pregna di sempre nuove prospettive. Solo i falsi problemi e l'ideologia fatta su misura sono caduti e liquidati nel *Simposio*, nell'*Etica* e anche nella *Fenomenologia dello spirito*; invece l'eros, la sostanza, la sostanza come soggetto permangono in mezzo a tutte le trasformazioni, come variazioni della mèta. In una parola, le grandi opere non sono manchevoli come all'epoca del loro primo giorno e nemmeno magnifiche come il primo giorno: piuttosto esse lasciano cadere sia le loro manchevolezze sia la loro prima magnificenza perché sono capaci di una magnificenza successiva, anzi di una magnificenza intenzionabilmente ultima. In ogni classicismo il classico sta prima di ogni epoca, esattamente quanto il romanticismo rivoluzionario, cioè come missione che indica in avanti e come soluzione che ci viene incontro dal futuro, non dal passato, e ancora gravida di futuro parla, ci si rivolge e ci incita sempre oltre. Ciò però, accanto a cose più modeste, avviene solo perché le ideologie *sotto questo aspetto* non sono esaurite nella falsa coscienza della loro base e nemmeno nel lavoro attivo per la rispettiva base. Nessuna ricerca dell'eccedenza è possibile nella falsa coscienza stessa, supporto dell'ideologia delle società di classe, e nessuna ricerca è necessaria nell'ideologia della rivoluzione socialista, alla quale non prende assolutamente parte alcuna falsa coscienza. Il socialismo come ideologia del proletariato rivoluzionario è soltanto e assolutamente coscienza vera, riferita al movimento compreso e alla tendenza della realtà còlta. Certo però a proposito del rapporto di questa ideologia vera con ciò che è anticipante nella coscienza falsa, e pertanto non solamente falsa, delle precedenti, vale questa frase di Marx (a Ruge, 1843): «Il nostro motto dev'essere dunque: riforma della coscienza non mediante dogmi, ma mediante l'analisi della coscienza mistica, oscura a se stessa. Apparirà chiaro allora come da tempo il mondo possieda il sogno di una cosa della quale non ha che da possedere la coscienza per possederla realmente. Apparirà chiaro come non si tratti di tracciare un trattino tra passato e futuro, bensì di *realizzare* i pensieri del passato». Anche le ideologie di classe, in cui si collocano le grandi opere del passato, conducono proprio a quell'eccedenza che supera la falsa coscienza,

condizionata dalla sua collocazione; è un'eccedenza che si chiama cultura ancora attiva e dunque è sostrato dell'eredità culturale di cui si può entrare in possesso. E ora è chiaro: proprio quest'eccedenza è prodotta da nient'altro che dall' *effetto della funzione utopica* nelle creazioni ideologiche dell'aspetto culturale. Sì, la falsa coscienza da sola non sarebbe neanche sufficiente per dorare la capsula ideologica al modo in cui è successo. Essa da sola non sarebbe in grado di produrre uno dei segni più importanti dell'ideologia, cioè una prematura armonizzazione delle contraddizioni sociali. Molto meno poi l'ideologia è concepibile come mezzo di una persistenza del sostrato culturale senza il suo incontro con la funzione utopica. Tutto ciò manifestamente sorpassa sia la falsa coscienza sia il rafforzamento, per non dire poi la mera apologetica, della struttura sociale di volta in volta data. Dunque: senza funzione utopica le ideologie di classe sarebbero arrivate soltanto a un'illusione transeunte, non ai modelli, nell'arte, nella scienza e nella filosofia. E' appunto questa eccedenza che forma il sostrato dell'eredità culturale e lo mantiene, come quel mattino che non è contenuto soltanto nelle prime ore, ma più avanti, anche nel pieno giorno di una società, anzi a volte addirittura nel crepuscolo della sua decadenza. Tutta la grande cultura fin qui apparsa è un pre-apparire di qualcosa di riuscito nella misura in cui esso ha potuto comunque essere costruito in immagini e pensieri all'altezza del tempo, ricca di prospettiva, dunque non soltanto nel suo tempo e per esso.

Non c'è dubbio che attraverso tutto ciò il sogno di una vita migliore venga percepito in maniera molto ampia. Ovvero, il che poi è lo stesso, l'utopico, al di fuori del consueto significato puramente svalutativo, viene usato non soltanto nel senso anticipatorio già detto, bensì - come funzione - anche in un senso ampio. E perciò chiaro che l'ampiezza e la profondità dell'utopico in primo luogo già nella considerazione *storica* non si limita alla sua manifestazione più popolare, all'utopia politica. Conformemente, il sogno di una vita migliore va molto oltre la sua genealogia utopico-sociale, si estende cioè a ogni specie di anticipazione culturale. Ogni progetto e ogni creazione che siano stati spinti ai limiti della loro perfezione hanno sfiorato l'utopia e, come già detto, proprio alle grandi opere culturali, che seguitano sempre ad agire in senso progressivo, hanno dato un' *eccedenza al di là della loro mera ideologia di valore locale*, e con ciò niente di

meno che il sostrato dell'eredità culturale. L'estensione della forza di anticipazione, fino ad allora concepita in maniera tanto limitata, è cominciata nello *Spirito dell'utopia* di Ernst Bloch, nel 1918, e precisamente rispetto a testimonianze, ornamenti e figure che fino a quel momento erano stati trattati del tutto al di fuori di un non-ancora-avvenuto nella realtà, sebbene invece vi appartenessero e si occupino della sua articolazione. Conoscendo rettamente la direzione sempre più adeguata verso il nostro diventare identici e impegnandovisi, il godimento parassitario della cultura arriva così a una conclusione; le opere d'arte si schiudono strategicamente. Resta ora comunque il problema se e in che misura l'espressione utopia e il suo attacco possano o debbano essere trasposti senza inutili equivoci anche a intenzioni e interessi che non sono affatto quelli del passato, bensì quelli che si trovano in maniera completamente presente e nuova all'interno dello sviluppo già avvenuto del socialismo dall'utopia alla scienza. Per la verità la storia della terminologia conosce molti simili ampliamenti di un'accezione precedente, mediante parziale sottrazione dei significati negativi che le erano propri; la parola "romantico" è per esempio fra queste. Una differenziazione molto maggiore è stata operata tra i significati del concetto di ideologia; sulla base di questa differenziazione Lenin ha potuto chiamare il socialismo ideologia del proletariato rivoluzionario. E ciononostante nella maggior parte dei casi la forza di anticipazione, con il suo spazio aperto e con il suo oggetto da realizzare e realizzantesi verso l'avanti, che sopra - a differenza dall'utopistico e dall'utopizzare semplicemente astratto - è stata chiamata utopia concreta, è rimasta ancora del tutto al di fuori della correzione e dell'ampliamento terminologici, quali invece sono stati sperimentati dal romantico nel «romanticismo rivoluzionario» e dall'ideologico nell'«ideologia socialista». Tuttavia, sebbene innanzitutto nei campi delle utopie tecniche, architettoniche o geografiche, ma anche di tutte quelle che in ultima analisi ruotavano e ruotano intorno all'«assolutezza» e all'«autentico» del nostro volere, la categoria della funzione utopica è dominante in maniera obiettiva e di conseguenza in maniera adeguata al concetto. Intendiamoci bene: conoscendo ed eliminando l'*utopistico* già liquidato, conoscendo ed eliminando l'*utopia astratta*. Ciò che però resta: il sogno non liquidato volto in avanti, la *docta spes*, che è discredibile solo da parte del borghese - ciò in una distinzione

ben pensata e ben applicata rispetto all'utopismo si può seriamente chiamare utopia; nella sua brevità e nella sua nuova nettezza quest'espressione significa allora la stessa cosa che *organo metodico per il nuovo, stato obiettivo di aggregazione di ciò che sta sorgendo*. Dunque anche tutte le grandi opere della cultura hanno implicitamente, sebbene non sempre esplicitamente (come nel *Faust* di Goethe), uno sfondo utopico così inteso. Dal punto di vista del concetto filosofico dell'utopia esse ora non sono un divertimento ideologico di specie superiore, bensì il tentativo di una strada e di un contenuto di speranza conosciuta. Solo in questo modo l'utopia prende dalle ideologie quel che è di sua pertinenza e spiega quel carattere progressivo che storicamente seguita ad agire nelle grandi opere dell'ideologia stessa. Nell'ultimo predicato di ogni grande dichiarazione, nella cattedrale di Strasburgo e nella *Divina Commedia*, nella musica di attesa di Beethoven e nelle latenze della *Messa in si minore* si trova lo spirito dell'utopia. Esso si trova nella disperazione che possiede un *unum necessarium* quale elemento ancora perduto e nell'*Inno alla gioia*. In tutt'altro modo *Kyrie* e *Credo* si risolvono nel concetto di utopia quale concetto della speranza compresa, anche se il riflesso della ideologia meramente legata al tempo ne è caduto, anzi tanto più. La fantasia esatta del non-ancora-conscio completa in tal modo proprio l'illuminismo critico facendo vedere l'oro che non è stato intaccato dall'acqua regia e il buon contenuto che resta quanto mai valido, anzi emerge quando sono state annientate le illusioni e le ideologie di classe. Così la cultura, dietro la fine delle ideologie di classe, per le quali finora ha potuto essere mera decorazione, non subisce altra perdita che quella del valore decorativo stesso, dell'armonizzazione falsamente conclusiva. La funzione utopica strappa le questioni della cultura umana a tale comoda poltrona di mera contemplazione; in tal modo, su vette effettivamente conquistate, essa apre la vista ideologicamente non deformata sul contenuto umano della speranza.

Incontro della funzione utopica con gli archetipi

Uno sguardo profondo trova conferma nel fatto che diventa profondo due volte. Non solo verso il basso, il che è il modo più facile e più letterale di andare al fondo. Ma appunto c'è un'altra

profondità verso l'alto e verso l'avanti e questa accoglie in sé, dal basso, ciò che è profondo. Indietro e avanti sono allora come nel movimento di una ruota che allo stesso tempo si immerge e attinge. La vera profondità è sempre in un movimento in due sensi: «Sprofonda, allora! Potrei dire: sali! / E' lo stesso», grida Mefistofele a Faust. Egli lo grida addirittura lì dove un godimento deve avere per oggetto una cosa da lunghissimo tempo non più presente, e cioè Elena. E grida ciò non soltanto Mefistofele, intrigante e pericoloso signore dei doppi sensi; attraverso Mefistofele lo grida un doppio significato stesso: quello dei riferimenti figurativi tanto arcaici quanto utopici. Così la funzione utopica ha molto spesso una doppia profondità, quella dello sprofondamento nel bel mezzo della profondità della speranza. Ciò però può soltanto significare che qui si è, a tratti, lavorato in anticipo, nel senso della speranza, pur in un quadro arcaico. Più esattamente: in quegli archetipi ancor sempre sconvolgenti, eventualmente rimasti dall'epoca di una coscienza mitica quali categorie della fantasia, dunque con una eccedenza non mitica non risolta. Di conseguenza la speranza deve occuparsi utopicamente, oltre che delle ideologie che hanno un significato più ampio, anche di quegli archetipi in cui sussiste ancora qualcosa di non elaborato. Deve dunque riportarli all'utopia così come, *mutatis mutandis*, vi viene riportata un'ideologia significativa e progressiva. E' qui chiaro che ciò non è eseguibile soltanto dal basso, a partire dallo sprofondare, bensì essenzialmente dall'alto, dallo sguardo panoramico del salire. Perché è sempre di nuovo certo che ciò che viene rimosso esclusivamente verso il basso, e che si può trovare soltanto nel subconscio, è in sé soltanto il terreno da cui nascono i sogni notturni e a volte il veleno che eccita i sogni nevrotici: questo basso può ampiamente venir risolto in cose note, non è crepuscolo emergente che indichi in avanti, dunque in fondo ha soltanto una latenza noiosa. Invece ciò che è sperato e intuito contiene il tesoro possibile da cui provengono le grandi fantasie diurne, che per lungo tempo non invecchiano; questo avanti e alto non può mai venir risolto in ciò che è già noto e divenuto, dunque in fondo ha una latenza inesauribile. Quando Faust, con la pozione magica della giovinezza, vede Elena in ogni donna, in tal caso l'archetipo della bellezza, Elena, proviene completamente dall'arcaico; esso si eleva già nell'arcaico. Però esso può venire invocato soltanto dal punto di vista utopico, e soltanto dallo

sguardo panoramico del salire, non in puro sprofondamento, si fa visibile (ove si dia il caso) ciò che negli archetipi è elettivamente affine all'utopico. Quel che nell'Orco del già-stato è ancora Euridice, che non ha nemmeno esaurito la sua vita, questo lo trova soltanto Orfeo e soltanto per lui esso è Euridice. Unicamente questo elemento utopico in alcuni archetipi ne rende possibile la citazione feconda, che guarda in avanti e non all'indietro; come si è già manifestato nell'apparente intersecarsi dei giochi onirici e nel dissolversi di questa parvenza. Tutti i razionalismi di questo tipo a proposito delle madri, *in quanto ancora partorienti*, mostrano una luce che proviene dall'utopia, perfino nel romanticismo con la lampada nostalgica di tombe e di inferi. Quel che di singolare cova negli archetipi, proprio questo ne mostra l'incompiutezza; ma il calore che il processo di maturazione produce non ha luogo nella regressione. Gli archetipi sono stati già menzionati, nell'occasione è stato ricordato C.G. Jung, ma questo ultrareazionario, nel quale per di più l'arcaico si presentava come Timbuctu a Zurigo, ne ha evocato tutta l'essenza soltanto in maniera sbagliata, come pura tenebra. L'espressione «archetipo» si trova per la prima volta in Agostino, ancora come parafrasi esplicativa dell'eidos platonico, dunque di ogni forma di genere, ma soltanto il romanticismo riferì l'antica espressione a uno stato categoriale di tipo plastico e obiettivo, che si fa strada e luce in avvenimenti determinati, per così dire compatti. In tal modo Giulietta e Romeo diventano in Novalis archetipo dell'amore giovane, Antonio e Cleopatra dell'amore più maturo e più interessante; Filemone e Bauci, insieme con la loro capanna, vengono osservati come immagine complessiva di un matrimonio secolare scampato alla vecchiaia. Secondo Novalis è decisiva in questi archetipi la straordinaria concordanza di tutti gli elementi, che in Filemone e Bauci arriva «fino al prosciutto che è appeso affumicato al camino». Molto più decisiva però fu l'aureola particolare che si aggiunse alla coincidenza degli elementi, un'aureola come intorno a paesaggi con una riuscita architettura della situazione e del suo significato. L'incipiente attenzione per la somiglianza nei materiali favolistici, nei tipi conflittuali, nei tipi di salvezza, nei «motivi» ricorrenti, contribuì molto a richiamare l'attenzione sugli archetipi; la storia della letteratura comparata rese manifesta una gran quantità di tali elementi. Per esempio è il motivo estremamente incisivo del riconoscimento (anagnorisis), che unifica sul piano archetipico

argomenti così lontani quali Giuseppe e i suoi fratelli nella Bibbia e l'incontro di Elettra e Oreste nella tragedia di Sofocle. Soprattutto la mitologia sembrò contenere tutte quante le situazioni fondamentali e il loro connettersi; questa naturalmente è una irrimediabile esagerazione, che corrisponde in tutto al lato reazionario dell'arcaismo romantico, tuttavia le esposizioni di storia dei miti di Karl Philipp Moritz e soprattutto di Friedrich Creuzer, grazie al loro tentativo di categorizzare i «motivi», contengono effettivamente una quantità di archetipi. Essi appaiono qui come simboli; in maniera eccellente Creuzer ne pone la natura archetipica in maniera indisconoscibile già in quattro momenti: il «momentaneo, il totale, l'insondabile della loro origine, il necessario». Egli stesso spiega il momentaneo, e anche la sua figurativa laconicità, mediante un archetipo: «ogni cosa che desta e che al tempo stesso scuote è connessa con un'altra qualità, quella della brevità. E' come uno spirito che appare all'improvviso o come un lampo che all'improvviso rischiarla la notte scura, un momento che pretende per sé tutta la nostra essenza» (Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, I, 1819, pp. 118, 59). Creuzer chiamava simboli tali laconismi, intendendo con ciò, alla maniera romantica, manifestazioni di un'idea; ci sarebbe voluta solo una piccola ipostasi di un'idea già eternamente trasparente per vedere gli archetipi anche nella forma dell'allegoria e non soltanto in quella del simbolo. Le allegorie, nella loro forma autentica, dunque prima del classicismo del XVIII e XIX secolo, non sono affatto concetti resi sensibili, quindi ciò che tanto volentieri si chiama gelido e astratto. Piuttosto - nel barocco, e diversamente nel medioevo - essi contengono ugualmente degli archetipi, addirittura la loro maggior parte, e cioè gli archetipi della caducità e delle sue molteplici forme. Proprio nell'allegoria si svela per la prima volta l'abbondanza degli archetipi che lavorano poeticamente, di quelli che sono ancora contenuti nella *alteritas* della vita mondana, mentre il simbolo è interamente subordinato alla *unitas* di un senso, perciò forma anche in maniera essenziale gli archetipi religiosi oppure forma in maniera religiosa gli archetipi. Di conseguenza un Creuzer più grande e mitologo compiuto, Bachofen, ha scoperto la natura archetipica degli antichi popoli come completamente rinvenibile nella religione e per la prima volta ha tentato di classificarla. Essa si manifestava nelle serie eterica, matriarcale e patriarcale: negli ornamenti eterici di canna

e palude, in quelli matriarcali di spiga e caverna, in quelli patriarcali di alloro e cerchio solare; un ordinamento tanto storico-sociale quanto mitico-naturale doveva in tal modo arrivare complessivamente agli archetipi. Certo così -a prescindere dall'aspetto ipotetico delle tre serie - gli archetipi non vennero catalogati in maniera più ampia, né nella loro forma e riferimento allegorici né in quelli simbolico-religiosi. Comunque proprio dal lavoro dei romantici risultò chiaro questo elemento utopicamente decisivo: nonostante la loro consonanza originariamente agostiniana con le immagini primarie nel senso delle idee platoniche, gli archetipi hanno poco o nulla in comune con queste, col loro idealismo puro in ultima istanza addirittura trascendente. Essi, come già risulta dagli esempi portati, sono essenzialmente categorie situazionali di condensazione, soprattutto nel campo della fantasia poetico-riproduttiva, e non categorie ipostatizzate per generi come sono le idee platoniche. Gli archetipi del romanticismo, o piuttosto come essi vennero concepiti dal romanticismo, erano collegati con le idee platoniche unicamente dalla cosiddetta reminiscenza, anche se in una maniera che ugualmente rende riconoscibili le differenze rispetto alle idee immutabili. Reminiscenza, anamnesis, in Platone era reminiscenza della situazione premondana, in cui l'anima si trovava nel cielo delle immagini primordiali; nel romanticismo invece la reminiscenza si muove storicamente, retrocede a tempi primordiali all'interno del tempo stesso, diventa regressione arcaica. Il fatto che questa comunque sia stata possibile mostra, se non una vicinanza con il platonismo delle idee celesti, tuttavia una possibilità - particolarmente utilizzata dal romanticismo - di fraintendimento degli archetipi nel loro rapporto con la funzione utopica. Archetipi contenuti soltanto nella regressione trasformano l'utopia in un'utopia rivolta all'indietro, reazionaria, da ultimo addirittura diluviale. Essi sono allora più pericolosi di quella consueta formazione obnubilante che è l'ideologia; infatti mentre questa distoglie soltanto dalla conoscenza del presente e della sua forza istintuale reale, l'archetipo che lega all'indietro e che viene tenuto in balia di ciò che è regressivo impedisce, oltre a ciò, anche l'apertura nei confronti del futuro. Assolutamente non tutti gli archetipi sono capaci di trattazione utopica, anche se questa è autentica e non un utopismo reazionario come spesso è stato nel romanticismo. Attraverso il pathos del mero arcaismo va perduta

tutta quanta la sfera che nella poesia e anche nella filosofia è spesso così vivacemente e, nel grande stile, luminosamente vigorosa. Come è stato notato, sono capaci di trattazione utopica soltanto quegli archetipi nei quali si aggira ancora un che di non elaborato, relativamente non ancora trascorso, non ancora liquidato. Significativamente gli archetipi preferiti nella regressione che corrispose alla reazione politica furono proprio quelli feudali e trascorsi, come se l'archetipo, il contrassegno a cui, come dicevano i romantici, tutti gli spiriti poetici sempre si riconoscono nella vita invecchiata, fosse un semplice consegnarsi al passato e non anche (come la presa della Bastiglia) emblema del futuro, in autentica funzione utopica.

Perciò qui ricomincia una separazione affinché gli amici veri si riconoscano e restino insieme. Soltanto lo sguardo utopico può trovare ciò che gli è elettivamente affine, in ciò esso ha un ufficio importante, invece della nuda uccisione capitalistica dell'ornamento anche nel pensiero. Gli archetipi corrotti devono dapprima venir separati da quelli utopicamente davvero *non liquidati*, e ciò mediante la loro connessione con ciò che è già stato ed è semplicemente passato in prescrizione. Visibilmente però gli archetipi presenti della situazione di libertà ovvero della felicità luminosa non sono legati a cose così trapassate, essi ne sono scampati, o almeno sono extraterritoriali rispetto ad esse. Non è qui il luogo di esaminare gli archetipi, essi, come più in là mostreremo, rientrano in una nuova parte della logica, nella tavola categoriale della fantasia. Come abbiamo visto essi si trovano in tutte le grandi creazioni poetiche, nei miti, nelle religioni, e appunto appartengono solo con la loro parte non scaduta di valore ad una verità, ad una riproduzione velata dei *contenuti utopici della tendenza nella realtà*. Un archetipo con latenza e tendenza non ancora scadute di valore sotto il rivestimento fantastico è il paese di cuccagna, è la lotta con il drago (san Giorgio, Apollo, Siegfried, san Michele), è il demone d'inverno che vuole uccidere il giovane sole (Fenriswolf, il faraone, Erode, Gessler). Un archetipo simile è la liberazione della vergine (dell'innocenza in genere), tenuta prigioniera dal drago (Perseo e Andromeda), è l'epoca dei draghi, la stessa terra dei draghi, quando appare come necessario spazio antecedente al trionfo ultimo (Egitto, Canaan, regno dell'Anticristo prima dell'inizio della nuova Gerusalemme). Un archetipo di supremo livello utopico è il segnale di tromba nell'ultimo atto del

Fidelio, concentrato nell'ouverture di Leonora, che annuncia la salvezza: l'arrivo del ministro (che sta in luogo del Messia) incarna l'archetipo dell'Apocalisse di vendetta e redenzione, l'antico archetipo della tempesta e dell'arcobaleno. Sì, un archetipo di specie antichissima, ma qui con riferimento totalmente concreto, lo si trova anche nella frase di Marx: «Quando saranno adempiute tutte le condizioni interne, il giorno della rinascita tedesca sarà annunciato dal canto del gallo francese». Si noti in questi esempi, sul piano puramente immanente, che l'utopico negli archetipi è da ultimo assolutamente non fissabile nell'arcaismo, piuttosto passa in maniera estremamente adeguata attraverso la storia. E soprattutto non tutti gli archetipi sono di origine arcaica, alcuni sono emersi ab origine soltanto nel corso della storia, come per esempio la danza sulle rovine della Bastiglia, una nuova commovente immagine primaria, separata dai girotondi arcaici dei beati da contenuti interamente nuovi. La sua musica è la *Settima Sinfonia* di Beethoven, una musica che non si sarebbe certo potuta accordare con i prati di asfodeli né con le orgiastiche feste della primavera e di Dioniso. Perfino gli archetipi di origine chiaramente arcaica si sono sempre rinnovati e variati nelle trasformazioni storiche: anche il segnale di tromba nel *Fidelio* non avrebbe la sua efficacia penetrantemente autentica senza la presa della Bastiglia, che della musica del *Fidelio* costituisce la base e l'incessante sfondo. Solo grazie a quell'evento l'archetipo di tempesta e arcobaleno, cui si riferiscono il segnale e la salvezza, conobbe un'origine nuovissima: passò dal mito astrale alla storia della rivoluzione; ora, sebbene archetipo, agisce senza nessuna traccia di arcaismo. E in fondo in fondo non tutti gli archetipi sono semplici condensazioni figurali di esperienza arcaica; da essi si è sempre di nuovo dipartito un ramoscello che accresce il contenuto presente degli archetipi. Come appunto accade quando negli archetipi antichissimi così come in quelli storicamente recenti si verifica l'irruzione utopica, il cambiamento di funzione, che è capace di liberare la speranza archetipicamente incapsulatavi. Se l'archetipo fosse completamente regressivo, se non ci fossero affatto archetipi che di per sé si volgono all'utopia, mentre l'utopia dal canto suo si volge a loro, allora non ci sarebbe una creazione poetica operante sì coi vecchi simboli ma progrediente e legata alla luce; la fantasia sarebbe esclusivamente regressione. In quanto determinata nel senso del progresso, essa dovrebbe guardarsi da tutte le immagini, anche da

allegorie e simboli procedenti dall'antico fondo mitico della fantasia, avrebbe dalla sua parte sempre e soltanto un intelletto da istituto tecnico; però, poiché questo non ha sogni, lo avrebbe contro. Ma *Il flauto magico* - per prendere un lavoro di fantasia che indubbiamente opera in senso umanizzante - fa uso di allegorie e simboli quasi esclusivamente arcaici: la guida e il re-sacerdote, il regno della notte, il regno della luce, la prova dell'acqua e del fuoco, la magia del flauto, la trasformazione in un sole. E nonostante tutto ciò, tutte queste allegorie e questi simboli, compresi alcuni nelle cui sacre sale non era stato cantato prima alcun amore per gli uomini, si sono dimostrati utilizzabili al servizio dell'illuminismo, anzi nella musica quale tempio non demonico che Mozart compose per questa favola essi trovarono la loro vera casa. Così la funzione utopico-produttiva ricava anche immagini da ciò che è già stato ma non è caduto in prescrizione, purché esse, nonostante la loro malia, siano capaci di futuro nel doppio significato, e le rende capaci di esprimere ciò che ancor sempre non è stato, l'alba. In tal modo la funzione utopica non soltanto scopre l'eccedenza culturale come di sua pertinenza, ma recupera dalla doppia profondità archetipica un elemento suo proprio, un'anticipazione, collocata nell'arcaico, di un non-ancora-conscio, non-ancora-riuscito. Per parlare con un archetipo di tipo dialettico, l'àncora che qui cala in profondità è al tempo stesso l'àncora della speranza; ciò che sprofonda contiene ciò che emerge, può contenerlo. Anzi la stessa natura doppia capace di utopia, che con tutto ciò è stata indicata, si mostra e si afferma in definitiva quando gli archetipi trapassano chiaramente in *cifre oggettive*, che hanno in ogni caso riprodotto sulla base della natura. Così avviene in numerose metafore condensate (le acque chete sono profonde, ogni vetta è solitaria), così nell'archetipo della tempesta e dell'arcobaleno, così appunto nell'immagine della luce e del sole nel *Flauto magico*. Archetipi di questa specie in generale non sono semplicemente formati di materiale umano, né proveniente da tempi arcaici né dalla storia successiva; piuttosto mostrano un esempio di scrittura doppia della natura stessa, una specie di cifra reale o simbolo reale. Simbolo reale è un simbolo il cui oggetto di significazione è ancora celato a se stesso, nell'oggetto reale e non soltanto - per esempio - alla comprensione umana. Con ciò esso è espressione di ciò che non è ancora diventato manifesto nell'oggetto stesso, ma che è significato nell'oggetto e attraverso

l'oggetto; l'immagine umana del simbolo ha qui solo funzione riproduttiva vicaria. Le linee di movimento (fuoco, lampo, figura sonora e così via) e le forme di oggetti peculiari (la forma della palma, la forma del gatto, il volto umano, il cristallo dello stile egizio, la foresta dello stile gotico e così via) rendono riconoscibili queste cifre reali. Una parte fortemente caratterizzata del mondo appare perciò come gruppo di simboli di tipo oggettivo, la cui matematica e filosofia sono ancora parimenti assenti. La cosiddetta teoria della Gestalt ne è soltanto una caricatura astratta; infatti le cifre reali non sono statiche, sono figure in tensione, sono forme processuali tendenziose e innanzitutto, per questa via, appunto simboliche. Questa problematica confina con il problema di una teoria delle figure utopico-oggettiva, dunque in ultima analisi con il dimenticato problema (pitagorico) di una matematica qualitativa, di una filosofia della natura nuovamente qualitativa. Qui tuttavia già si mostra che anche archetipi oggettivi trapassati in cifre reali, quali si trovano nel gigantesco antiquario della natura, e più vicino a noi nell'opera umana configurata, vengono illuminati soltanto dalla funzione utopica. La loro esistenza più vicina naturalmente gli archetipi ce l'hanno sempre nella storia umana, nella misura cioè in cui gli archetipi sono quel che possono essere: ornamenti concisi di un contenuto utopico. La funzione utopica strappa questa parte al passato, alla reazione, anche al mito; ogni rifunzionalizzazione che così avviene mostra, cambiato fino ad essere riconoscibile, ciò che negli archetipi non è scaduto di valore.

Incontro della funzione utopica con gli ideali

Uno sguardo aperto si comprova per il fatto che si volge verso una meta. Gliene prospetta una che dall'epoca della giovinezza di rado ha perso di vista. Col suo non essere a portata di mano, ma esigente o brillante, tale meta agisce come compito o come punto di orientamento. Se la meta appare contenere non semplicemente cose desiderabili o degne di essere perseguite ma il perfetto in assoluto, viene chiamata ideale. Ogni meta, raggiungibile o no che sia, che sia pazzesca oppure obiettivamente sensata, deve essere prima rappresentata mentalmente. Ma quell'idea di meta che è l'ideale si distingue dall'idea consueta proprio a opera dell'accento

di perfezione; su questo non si possono avere sconti di sorta. Di solito un impulso e un volere attivi vengono meno oppure vengono distolti in maniera empirica e astuta, se nell'idea della meta si insinua quella di fondamenti contrari empiricamente cogenti. Invece quell'idea di meta che è l'ideale agisce, in quanto tale, in maniera incessante, e irrevocabile è una decisione volitiva a essa rivolta. Tale decisione permane perfino se non viene compiuta; perché il non compimento, proprio a causa dell'obiettivo irrevocabilità, viene accompagnato dalla cattiva coscienza, o almeno da un sentimento di rinuncia. L'oggetto della rappresentazione dell'ideale, l'oggetto ideale, agisce dunque come oggetto esigente, apparentemente come se avesse una propria volontà che si rivolge all'uomo come un imperativo. La consueta idea di meta così come quella dell'ideale mostrano il carattere di un valore e sia in un caso che nell'altro è rinvenibile una semplice illusione di valori. Ma mentre questa illusione nel caso delle consuete idee di meta è correggibile empiricamente, negli ideali regge in maniera significativamente più dura proprio a causa della loro esigenza reificata. Se un oggetto appare come oggetto ideale si può guarire dalla sua malia esigente, in certi casi esigente in maniera affascinante, solo mediante catastrofi; e anche in questo caso non sempre. Esiste la disgrazia di un'idolatria dell'amore, che seguita ad avvinghiare all'oggetto anche quando lo si sia smascherato; a volte ideali politici illusori seguitano ad agire anche dopo la catastrofe empirica come se fossero ideali - veri. Una forza peculiare emana dunque dalla formazione ideale, una forza che impregna di impulsi molto più oscuri la convinzione per così dire chiara e adulta dell'ideale inteso come perfezione. Così che la formazione ideale, dal suo lato non libero e illusorio, può contenere eminentemente molta falsa coscienza e subcoscienza arcaica. Cose del genere sono apparse già in occasione della rimozione nel senso freudiano, altre in occasione della psicologia di potenza di Adler, per quel che riguardava la formazione ipercompensatoria dell'ideale guida. In Freud il Super-io è fonte della formazione ideale e il Super-io stesso, con tutte le minacce e gli imperativi che ne scaturiscono, deve essere il padre che seguita ad agire. L'Io sta col Super-io nel rapporto di un bimbo con i genitori; i loro comandamenti sono rimasti attivi nell'io ideale, in generale in ogni imperativo ideale, e ora sotto forma di coscienza esercitano la censura morale. Questa teoria dell'ideale dunque

conduceva esclusivamente all'indietro, verso il padre, e, se si scavava sufficientemente, verso tutta quanta l'epoca dispotica patriarcale. Corrispondentemente a ciò, in Freud vengono espunti tutti gli elementi non minacciosi, tutti gli elementi luminosi dell'ideale, e questo è per di più totalmente limitato al campo morale. La teoria adleriana dell'ipercompensazione cerca di spiegare gli elementi propriamente luminosi e al tempo stesso essa è rivolta al passato, alla primitiva «situazione di Pollicino», solo rispetto a ciò che l'ideale guida vorrebbe superare. L'ideale guida ovvero l'ideale personale del carattere non deve qui essere una mèta ricordata e imposta, ma invece una meta scelta in maniera relativamente libera: nella maschera caratteriale gli uomini si finalizzano trasformandosi in direzione della maschera ideale per attingere il sentimento di superiorità. Certo, secondo questa teoria, tutte le immagini ideali sono di nuovo limitate a immagini morali, anzi in ultima analisi a immagini di vanità personale; ideali più obiettivi, per esempio quelli artistici, mancano completamente. Perfino ideali alternativi della retta condotta di vita, quali ci provengono dall'epoca precapitalistica, come per esempio solitudine o amicizia, vita attiva o vita contemplativa, non hanno alcun posto in questa mera psicologia della concorrenza. Allo stesso modo situazioni ideali e paesaggi ideali, essendo limitati a immagini-guida puramente personali, restano non compresi e senza patria. In tal modo Freud e Adler resero riconoscibile soltanto la malia oppressiva che può essere alla base della formazione di ideali: in uno la malia paterna, nell'altro come minimo la malia del complesso di inferiorità. Non è aperta nemmeno la direzione di marcia che da qui conduce sia alle qualità di un surplus sia alle immagini di un surplus. Si resta all'imperativo, l'immagine della meta prefissa, del voler divenire, per più della metà è più sopportata che sperata.

Tuttavia con ciò la volontà che guarda verso le torri e che anche le scala non è ancora in alcun modo esaurita. La formazione di ideali non è affatto limitata al dovere e alla malia; oltre ciò essa ha un suo lato più libero e più chiaro. Anche se questo lato più chiaro ha pur esso forti elementi negativi: quello del surrogato, della tronfiezza, dell'astrattezza, cui nell'Ottocento si aggiunse anche la mendacità dell'ideale, tuttavia questi non sono ancora connessi con i momenti bui o sinistri della formazione dell'ideale. Non con il dovere che va dall'alto verso il basso, con la malia, con

la pressione del Super-io, con il volgersi contro la creatura in generale; ciò che qui seduce è piuttosto la *perfezione* stessa che ci si mostra in alto. I caratteri liberi del sogno diurno sviluppano la loro forma su questo aspetto più chiaro, in particolare il viaggio fino alla fine, in cui si procede veramente all'infinito. Anche se non si intraprende affatto un viaggio effettivo verso l'ideale o se il viaggio resta soltanto nell'immagine dell'ideale, come imbarco per Citera, ideale per di più meramente erotico, tuttavia si tende sempre verso la fine, e a questa come perfezione. La perfezione ora non è semplicemente più facile da sentire, la si può anche pensare in maniera più invitante che con le categorie culturali medie. Di conseguenza l'ideale è stato portato a concetto in maniera molto più chiara delle ideologie (cosa che si capisce da sé a causa dell'interessato carattere di occultamento dell'ideologia), ma anche in maniera più chiara degli archetipi. Finora non c'è una determinazione e una tavola degli archetipi, invece ce ne sono molte degli ideali; esse arrivano fino a termini come massaia ideale, baritono bachiano ideale e cose del genere, e arrivano in alto fino all'ideale del bene supremo. Ci sono ideali-guida della retta vita, nettamente contrastanti, c'è una teoria della valutazione molto variegata, dai sofisti e da Socrate fino a Epicuro e agli stoici, una dottrina dei criteri dell'ideale. Addirittura sotto tutti gli aspetti, sotto quelli della pressione come dell'unità di orientamento finale come della speranza, appare l'ideale in Kant, che definisce il filosofo stesso un docente dell'ideale, la filosofia un'introduzione all'ideale. Di nuovo come pressione, anzi attacco, appare l'ideale nell'imperativo categorico della legge morale: la dignità dell'uomo, che in questa legge richiede rispetto, sta in contraddizione con tutti gli impulsi naturali. Poi però in Kant l'ideale appare come forza direttiva finale, in modo tale che non è lei a richiedere ma al contrario ad essere richiesta, e ciò nella postulata trinità dell'incondizionato: libertà, immortalità, Dio. Allo stesso modo l'ideale appare come speranza, e precisamente come il bene realmente supremo della ragione pratica; questo deve essere poi la connessione di virtù e felicità, la realizzazione (certo sempre solo approssimata) di un regno di Dio sulla terra. E ancora l'ideale appare nell'estetica kantiana come ideale di una perfezione adeguata alla natura, dunque senza bene supremo, però in eloquentissima contrapposizione all'ideale oppressivo della morale. Kant se ne distoglie nell'arte, e del resto ciò che nell'arte è

semplicemente voluto riesce sempre in maniera goffa: c'è un'etica tonante, ma - come suo corrispettivo - solo un'estetica pedantesca. Kant non la vuole, il genio artistico non è in lui scisso dalle sue spinte istintuali naturali come è invece l'uomo morale. Al contrario: il genio dà «regole» addirittura «come la natura», il genio è un'intelligenza che agisce come la natura». E tutti gli abbellimenti conformi all'ideale estetico vengono definiti «perfetta incarnazione di un'idea in un singolo fenomeno». In tale molteplicità si dipana dunque la perfezione sotto i suoi diversi aspetti, quelli della malia e quelli soprattutto della luce stellare, quale speranza del futuro, proprio in Kant, maestro formale dell'ideale e tuttavia proprio per questo particolarmente astratto e radicale. La sua concezione estetica, la «perfetta incarnazione di un'idea in un singolo fenomeno», trapassa per di più da un idealismo formale già in un idealismo oggettivo. Così questo concetto di ideale coincide in ultima analisi con l'idea nel modo in cui per opera di Aristotele questa, da forma di genere al di sopra dell'apparenza, che era in Platone, è stata portata a forma finale o entelechia all'interno dell'apparenza. L'entelechia, che per ostacoli dovuti a cause secondarie non si dispiega completamente nelle singole cose, in Aristotele viene resa visibile dalla scultura e anche dalla creazione letteraria. La rappresentazione estetica dell'ideale diventa in tal modo un'espressione che al tempo stesso coglie in maniera imitante e abbellisce in modo conforme all'entelechia, cioè mostra che cosa dovrebbe accadere stando alla natura della cosa; da qui la celebre sentenza aristotelica che il dramma è più filosofico della storiografia. E' da ultimo ancora questo carattere di perfezione che spinge verso la fine, proprio dell'ideale estetico, che sia in Schopenhauer sia in Hegel si lascia connettere con la kantiana «incarnazione perfetta di un'idea in un singolo fenomeno». In Schopenhauer ciò si presenta con molti elementi aristotelici: «Secondo che all'organismo riesca più o meno di vincere quelle forze naturali esprimenti i gradi inferiori dell'obiettività della volontà, esso diventa espressione più o meno perfetta della propria idea, ossia sta più vicino o più lontano dall'ideale che nella specie di codesto organismo rappresenta la bellezza». E più in là, sfiorando chiaramente una funzione utopica (nella statica natura liminare del genere): «Solo così poté il greco geniale scoprire il prototipo della forma umana, e porlo come canone nella scuola della scultura; e anche solo in grazia di tale anticipazione è a noi

tutti possibile di conoscere il bello, là dove esso è alla natura in un singolo esemplare effettivamente riuscito. Codesta anticipazione è l'ideale: è l'idea, in quanto essa, almeno a metà, è conosciuta a priori, e, come tale, venendo a completar quanto ci è offerto dalla natura a posteriori, diventa pratica per l'arte» (*Werke*, Grisebach, I, pp. 207, 297).²⁷ Hegel ammette ideali esclusivamente nell'arte e non nella residua realtà, meno che mai in quella politico-sociale; qui per Hegel, nella misura in cui è filosofo della restaurazione, essi sono unicamente chimere di una perfezione immaginaria. Invece l'arte, quale formazione contemplativa, per lui non ha per sostrato proprio nient'altro che gli ideali, simbolico-orientali, greco-classici, romantico-occidentali (onore, amore, fedeltà, avventura, fede). E la loro manifestazione estetica mostra davvero un ricordo di Aristotele, dell'entelechia: «La verità dell'arte dunque non può essere semplice esattezza, a cui si limita la mera imitazione della natura, ma l'esterno deve concordare con un interno che concorda in se stesso e proprio per questo può rivelarsi nell'esterno come se stesso. L'arte, in quanto riconduce ora a questa armonia con il suo vero concetto ciò che nella restante esistenza è contaminato dall'accidentalità e dall'esteriorità, getta da parte tutto ciò che nell'apparenza non corrisponde al concetto, e solo per mezzo di questa purificazione crea l'ideale» (*Werke*, XI, pp. 199 sgg.).²⁸ E' evidente che qui l'ideale non viene davvero considerato come indifferente nei confronti della realtà in generale e nemmeno come insipido imbelletta-mento (che portò all'affermarsi della truffaldina contrapposizione di poesia e prosa e da ultimo di cultura e civilizzazione). E' invece inteso un più forte grado di realtà, un grado della perfezione di volta in volta realiter intenzionata nel processo della manifestazione, anche se questa stratificazione non viene mai ammessa in Hegel come stratificazione di qualcosa realiter non-ancora-divenuto. Ciononostante l'ideale, dovunque non possano aggirarsi un Superio, una malia paterna regressiva o anche immagini fisse di un'ipercompensazione semplicemente imitativa, mostra un'anticipazione ancora più genuina della maggior parte degli archetipi. La funzione utopica nell'ideale diventa molto meno la sua esplosione quanto piuttosto la sua correzione, grazie alla mediazione dei concreti movimenti di perfezionamento nel mondo, della tendenza materiale verso l'ideale.

Al di fuori di questa restano soltanto grandi parole, sia

interiormente quanto soprattutto esteriormente. Dovere, esigenza, pressione fanno parte dell'ideale inteso come malìa, ma, come si è notato, la tronfiezza, l'astratto non vincolante, le staticità astorica lo minacciano nella sua libertà e nella perfezione intenzionata. E vi si aggiunse addirittura la menzogna apportata dall'Ottocento: il vero, il buono e il bello come frasi fatte dei borghesi. Nella consigliera di commercio Jenny Treibel, nata Burstenbinder, Fontane ha tratteggiato una borghese con ideali, che può valere per tutte le sue pari. Anche per tutto quanto il suo ambiente: «Essi liberalleggiano e sentimentaleggiano costantemente ma è tutta una farsa: quando si tratta di mettere le carte in tavola, allora l'atout è oro, e nient'altro». Nella maggior parte dei suoi drammi Ibsen ha la passione di mostrare come gli sbandierati ideali borghesi e la prassi borghese non abbiano proprio più niente in comune fra loro. *Casa di bambola*, *Spettri*, *L'anitra selvatica* sono tutte variazioni sul tema dell'ideale divenuto frase vuota; e ci sarebbe voluto poco per fare di questi drammi serissimi, quasi tragici, delle commedie. Gregorio Werle nell'*Anitra selvatica* è proprio il Don Chisciotte degli ideali borghesi, nel mezzo di un mondo borghese putrefatto, e il cinismo di Relling, quando definisce questi ideali non semplici menzogne ma menzogne necessarie alla vita dell'uomo medio, non è per nulla solo cinismo, egli non fa che chiamare per nome l'imbroglione domenicale dell'ideale tardo-borghese. Con il limite che Ibsen stesso crede ancora negli ideali borghesi, vuol crederci e nei drammi successivi all'*Anitra selvatica* cerca di mostrarli in maniera da non farli soggiacere alla critica di Relling. Un mondo nuovo non c'era né in Fontane né in Ibsen, in compenso il vecchio mondo veniva denunciato immanentemente, con la sua sproporzione fra teoria e prassi, con la sua ipocrisia profondamente radicata. Per accorgersene basta un realismo critico, non è necessaria una ricerca sull'ideologia né addirittura la funzione utopica. Questa però, insieme con la tendenza materiale afferrata, è necessaria perché l'ideale non venga visto come tutt'uno con la sua tronfia esistenza borghese. E affinché soprattutto possa essere possibilmente recuperato da tutta quanta la forma di esistenza che finora ha avuto: dall'astrattezza, dalla staticità. In primo luogo dall'astrattezza, in quanto distaccata, universale in maniera cattiva, oscillante senza forza. Essa è formale per essenza, il contenuto si è sottratto alla vita effettiva oppure le si contrappone non mediato in grandi parole vuote. Poiché gli ideali non si mediano con alcuna

tendenza, all'astrattezza si è aggiunta la staticità adialettica. Entrambe vengono aumentate dall'illusione di valore, a sua volta appoggiata soltanto da un atteggiamento che pone gli ideali nell'armadio dell'argenteria, per una pia edificazione sempre uguale. Astrattezza e staticità insieme costituiscono allora i cosiddetti principi ideali quali punti di orientamento per parole e non per azioni. Un formalismo del genere fiorisce soprattutto in Inghilterra e, trapassando in una religione che consta di morte parole d'ordine, nell'America del Nord. La dichiarazione di indipendenza americana e poi la costituzione americana contenevano i loro rights of life, liberty and the pursuit of happiness, i loro principles of liberty, justice, morality e law, derivandoli ancora dal lato del citoyen (il principle of property, che era illuminato con meno fuochi d'artificio, naturalmente non andava dimenticato come basic principle). Però tutto questo sta in un'aria immobile e il basic principle economico, l'unico reale, a causa della formale astrattezza e staticità degli altri principi permette ogni opportunismo di contenuto, soprattutto nella liberty. L'ideale così costituito non vuole e non può staccarsi teoricamente da questo opportunismo del suo contenuto, che si spinge fino al completo stravolgimento. Non lo può a causa della sua generalità formalmente deviante, non lo può a causa della sua rigidità priva di energia. Quanto grande è stata questa debolezza in primo luogo in Germania, nella Germania luterana della doppia contabilità ovvero del dualismo di fede ed opere. Nei paesi calvinisti l'ideale è rimasto almeno come punto di riferimento verbale, anzi formalmente democratico per modi di agire presto abbandonati; l'ipocrisia si forma come tributo del vizio alla virtù. In Germania invece l'ideale stava tanto al di sopra del mondo che non aveva con questo alcun contatto, tranne quello dell'eterna distanza. Questo punto di orientamento si trasformò in stelle troppo lontane per essere raggiungibili, dunque stelle della velleità, non dell'azione. Ne risultò il fantasma del mero avvicinamento infinito all'ideale, ovvero, il che è poi lo stesso, della sua trasposizione a un eterno tendere verso di esso. Così il mondo si trovò a mal partito, gli ideali etici restavano sospesi in celeste distanza, gli ideali estetici neanche li si desiderava ma ci si rallegrava soltanto del loro splendore. Così facile è il salto dal volere infinito alla mera contemplazione; poiché anche l'eternamente approssimativo è contemplazione, solo disturbata da una costante parvenza di

azione, dall'agire per l'agire, ut aliquid fieri videatur. Anche se in Germania sorgeva un concreto senso dell'ideale, quanto alla realizzazione esso era in tutto e per tutto soltanto l'altra faccia dell'infinita non-realizzazione, cioè la pace totale nel mondo; fu il caso di Hegel. Qui per la verità scompare l'infinito dell'avvicinamento all'ideale, ma con ciò scompare anche ogni avvicinamento all'ideale per mezzo dell'*opera umana*. Il processo del mondo come tale diventa autorealizzazione dei fini ideali posti in esso e l'uomo un semplice strumento sussidiario, da ultimo addirittura, in quanto uomo filosofico, mero spettatore di ideali dei quali si pretende che abbiano trovato comunque realizzazione. Tutto ciò mantiene l'ideale nell'impotenza, non importa se in infinito avvicinamento o in eccessiva coincidenza col mondo quale preteso mondo ideale. In entrambi domina la staticità dell'ideale con una perfezione in sé già bell'e compiuta; e appunto contro questa compiutezza deve qui comprovarsi la funzione utopica. Qui però si tratta di una comprova diversa che non nel caso degli archetipi, una comprova molto più affine alla materia, ma che certo comporta molta maggiore lotta fratricida. E' appunto la *perfezione intesa*, la sua anticipazione completamente confessata, che rende l'ideale accessibile alla trattazione utopica. Gli archetipi hanno incapsulato l'elemento anticipante e questo deve venir tirato fuori con violenza; gli ideali invece lo mostrano astrattamente o staticamente ed esso va solo corretto. Gli archetipi mostrano molto spesso la speranza nell'abisso e l'abisso lo mostrano nell'arcaicità, sono dunque come i tesori, sprofondati nel mito stesso, che in un giorno di San Giovanni sorgono e splendono; gli ideali invece fin dall'inizio mostrano la loro speranza alla luce del giorno, sulla curvatura del giorno che si estende in avanti. Il rinnovamento della maggior parte degli archetipi ha dalla sua il quieto verso dell'Orplid di Mörike: «Antiche acque montano ringiovanite intorno ai tuoi fianchi, bimba!»; invece il mostrarsi di un ideale ha dalla sua il deciso grido diurno dal *Pippa passa* di Browning: «Le tue azzurre lunghe solenni ore serenamente scorrenti da cui la terra, lo sento, riceve aiuto e bene, tutto diventa mio!». Certo ci sono anche archetipi che non abitano nel profondo, la danza sulle rovine della Bastiglia ne diede l'esempio più forte, e viceversa un archetipo come l'immagine materna in *Iside-Maria* è contemporaneamente un ideale profondamente radicato. Tuttavia nel complesso l'ideale vive meramente al fronte, tanto che la sua

immagine di perfezione è apparsa piuttosto troppo lontana che troppo sprofondata. Non per nulla le utopie astratte, in quanto astratte ma appunto anche in quanto utopie, sono essenzialmente riempite di ideali e molto meno di archetipi, anche di quelli che hanno un senso senz'altro rivoluzionario. L'isola solitaria su cui Utopia dovrebbe giacere può essere un archetipo, in essa però agiscono più fortemente le forme ideali della perfezione verso cui si tende, come dispiegamento, libero oppure coordinato, del contenuto della vita. La funzione utopica dunque deve comprovarsi sull'ideale sostanzialmente nella medesima linea che sulle utopie stesse: nella linea della concreta mediazione con la tendenza materiale verso l'ideale nel mondo, come si è già notato. L'ideale non può affatto essere insegnato e corretto da semplici dati di fatto; al contrario alla sua natura compete di stare in un rapporto teso rispetto a ciò che è divenuto in maniera puramente fattuale. Però l'ideale, se vale qualcosa, si aggancia al processo del mondo, di cui i cosiddetti dati di fatto sono astrazioni reificate e fissate. Nelle sue anticipazioni, se esse sono concrete, l'ideale ha un correlato negli obiettivi contenuti di speranza della tendenzialatenza; questo correlato rende possibili *gli ideali etici come modelli, gli ideali estetici come pre-apparizioni, che rinviano a un elemento per quanto possibile diveniente reale*. Tali ideali, corretti e risistemati dalla funzione utopica, sono poi, nel loro complesso, ideali di un contenuto di sé e del mondo dispiegato in maniera umana e adeguata; perciò - cosa che qui da ultimo può riassumere e anche semplificare tutta quanta la natura degli ideali - essi sono tutti quanti *varianti del contenuto fondamentale, il sommo bene*. Nei confronti di questo contenuto supremo di speranza e possibile contenuto del mondo, gli ideali hanno il rapporto di mezzi rispetto a uno scopo; di conseguenza c'è una gerarchia di ideali e un ideale inferiore può venir sacrificato a un ideale superiore, poiché esso comunque risorge nella realizzazione di quest'ultimo. Per esempio, la variante più alta del bene supremo nella sfera politico-sociale è la società senza classi; di conseguenza ideali come la libertà e l'uguaglianza stanno, nei confronti di questo fine, nel rapporto di mezzi e conseguono il loro contenuto di valore (che nel caso della libertà è stato particolarmente ambiguo) a partire dal bene politico-sociale supremo. Così che esso non soltanto determina contenutisticamente gli ideali come mezzi, ma anche li varia secondo le esigenze del contenuto del fine più alto ed

eventualmente giustifica temporaneamente le deviazioni. Allo stesso modo la variante più alta del bene supremo nella sfera estetica è l'immanente pre-apparire di un mondo umanamente perfetto: di conseguenza tutte le categorie estetiche stanno in relazione a questo fine e sono sue varianti, come art pour l'espoir. E in maniera più udibile che negli archetipi risuona nell'ideale la risposta del soggetto al cattivo divenuto, la risposta della tendenza contro ciò che è insufficiente, a favore di ciò che è a misura d'uomo. Se dunque Marx dice che la classe operaia non ha ideali da realizzare, questo anatema certamente non colpisce la realizzazione di fini conformi alla tendenza e concreti, bensì soltanto quella di fini astratti e apportati dall'esterno, di ideali senza contatto con la storia e col processo. A opera di Marx e di Lenin il socialismo stesso, nello stadio che di volta in volta si presenta come il prossimo da conseguire, è divenuto un ideale concreto, un ideale che attraverso la sua solidità pianificatamente mediata infiamma non meno ma più dell'ideale astratto. E proprio il supremo ideale politico, il regno della libertà, quale summum bonum politico, è così poco estraneo alla storia consapevolmente prodotta che, in quanto concreto, ne costituisce la finalità ovvero l'ultimo capitolo della storia del mondo. Infatti un anti-summum-bonum ovvero un Invano, l'alternativa altrettanto possibile, non sarebbe l'ultimo capitolo di questa storia ma la sua cancellazione, e non finalità ma uscita verso il caos. Nel processo o c'è morte senza retroterra, nonostante il lavoro umano, oppure, grazie al lavoro umano, c'è il realismo dell'ideale in cammino - tertium non datur. La libertà della funzione utopica ha però la sua attività e il suo specifico ideale nel significare oggettualmente e nel porre in libertà L'«essere come ideale» (il bene supremo) non ancora divenuto, che si sviluppa con possibilità reale nei crepuscoli, al fronte del mondo processuale.

Incontro della funzione utopica con allegorie-simboli

Resta ancora lo sguardo meravigliato, che si comprova chiaramente anche con ciò che non è ancora chiaro. Per tale si intende qui quel non ancora chiaro che non significa soltanto il suo oggetto proprio, ma contemporaneamente ancora un'altra cosa. Se ciò si presenta nel linguaggio poetico, le sue parole possono essere

bensì del tutto sensibili e presenti, tuttavia esse echeggiano come in una grande sala. Già il proverbio si presenta come a più strati e significativo quando è capace di diventare metaforico, cosa che comunque preferisce. «Le acque chete sono profonde» è già una dichiarazione allegorica e questa si potenzia nella grande metafora poetica. «Le poesie sono vetrate dipinte», questa grande metafora goethiana rende nella maniera migliore il chiaroscuro del significare l'oggetto proprio e in esso contemporaneamente un altro. Una frase simile è una perfetta allegoria, certamente in quanto tale a sua volta piena di quel che in essa stessa non è ancora chiaro, per cui di nuovo nessuna allegoria può essere perfetta. Essa è per definizione ambigua, cioè l'oggetto da cui essa desume la propria metafora chiarificante (in questo caso le vetrate dipinte) non è esso stesso affatto univoco. Esso contiene in sé più significati, anche quelli che non si riferiscono sotto forma di paragone alle poesie e soprattutto rinvia molto oltre sé, anche nel riferimento alla poesia, nel riferimento trasparente, tra luce e ombra. Perciò nessuna allegoria è perfetta; se lo fosse, il suo proseguimento non sarebbe tale da rinviare sempre ad altra cosa per dritto o per traverso o anche nella stessa linea, e allora questo tipo di sentenza non sarebbe allegorico ma simbolico. Lo sarebbe sebbene la perfezione poi raggiunta sia ancor sempre perfezione di ciò che obiettivamente non è ancora chiaro, cioè di ciò che nel manifesto è celato, di un manifesto in quanto ancor sempre celato. L'allegoria così intesa possiede di fronte al simbolico una specie di ricchezza data dall'imprecisione; e appunto il suo tipo di metafora resta indietro rispetto a quella, non oscillante sebbene ugualmente ancora ondeggiante, del simbolo e del punto unitario del suo riferimento. Ciò certamente non va confuso con l'altra differenza di valore che si è tracciata da poco più di cento anni fra l'allegorico e il simbolico in una maniera radicalmente sbagliata. Secondo la quale l'allegorico consisterebbe semplicemente in concetti resi sensibili o sensibilmente decorati, mentre il simbolico, beh, riposerebbe sempre sulla cosiddetta immediatezza. Oppure, come scioccamente poi si esprime Gundolf a proposito di quel Goethe che aveva reso georgiano: il giovane Goethe avrebbe espresso simbolicamente le sue «esperienze primordiali» mentre il Goethe vecchio sarebbe stato unicamente capace di riprodurre allegoricamente le sue cosiddette mere «esperienze di formazione». Questa distinzione di valori è insensata non solo nel caso di

Goethe, anche nel complesso essa tiene dietro alla convenzionale opinione sbagliata che ci si è fatta delle allegorie dal romanticismo in qua. Lasciandosi guidare dalle semi-allegorie ragionevolmente rilassate, anzi dalle semplici illustrazioni di astrazioni che nel rococò e nell'epoca di Luigi XVI (come le figure della virtù, della verità, dell'amicizia e via dicendo) erano nella coscienza le uniche superstiti del fenomeno dell'allegoria. Alla svalutazione romantica delle allegorie ad esse relativa mancava la conoscenza e l'esperienza dell'allegorico vero: di quello del barocco, con la sua orgia di emblemi, di quello del medioevo, di quello della patristica del primo cristianesimo. Nell'epoca della sua fioritura l'allegoria non fu affatto un rendere sensibili i concetti, una decorazione di astrazioni, ma appunto un tentativo di riprodurre un significato oggettuale mediante altri significati oggettuali e precisamente sulla base del contrario delle astrazioni: cioè sulla base di archetipi, i quali unificano nel loro contenuto di significato i membri delle metafore di volta in volta date. E sono appunto gli archetipi a fondare la risonanza di significato, indubbiamente vincolante e centrale, in quella metafora che è il simbolo: e ciò non lo fanno in quanto archetipi dell'itinerante e del transeunte, bensì in quanto archetipi di un rigido principio supremo ovvero di un significato ultimo. E' dunque evidente che quest'ultima distinzione di valori tra allegoria e simbolo, in quanto unica legittima, non può essere confusa con quella fra le astrazioni decorate, magari del tipo più fisso, e le teofanie in carne e ossa; la diversità di rango è piuttosto una diversità all'interno del medesimo campo d'archetipi. Più su (cfr. p. 89), abbiamo già precisato la differenza nel seguente modo: l'allegoria contiene gli archetipi del transeunte, per cui il suo significato si riferisce sempre alla *alteritas*, mentre il simbolo resta sempre subordinato interamente alla *unitas di un significato*. E per il problema che qui ci occupa, di un incontro della funzione utopica con l'allegoria e col simbolo, occorre sottolineare in entrambi la categoria della *cifra*, in quanto significato *formato*, anzi anche *realmente presente negli oggetti*, dell'allegorico ovvero del simbolico legato all'archetipo. Di conseguenza l'allegoria dà, per la singolarità di volta in volta considerata, una cifra che svela un senso, a sua volta anch'esso dispiegato in singolarità (molteplicità, alteritas), e che si trova nel transeunte, anzi nel frammentato. Invece il simbolo dà, per la singolarità di volta in volta considerata, una cifra che svela un'unità del senso, che traspare

nella singolarità (molteplicità, alteritas); esso dunque è rivolto verso l'unum necessarium di un arrivo (attracco, raduno), non più a una provvisorietà e a un'ambiguità spedite di qua e di là. Questo tendere verso un arrivo rende dunque vincolante il simbolo, a differenza delle allegorie che floridamente si dislocano, e che si danno alla persistente indecisione della via. Il che in definitiva fa sì che le allegorie si trovino di casa essenzialmente nell'arte ricca di figure e nelle religioni politeistiche, mentre il simbolo appartiene essenzialmente alla grande semplicità nell'arte nonché alle religioni enoteistiche e monoteistiche.

L'anticipazione ha ora qualcosa da dire in entrambi poiché in entrambi essa si fa luce. Si tratta contemporaneamente di un qualcosa di chiuso che si manifesta e di un qualcosa di manifestantesi, di aprentesi che ancora si chiude, poiché - anche e proprio nel simbolo - il tempo non è ancora maturo, il processo non è ancora acquisito, la cosa (il senso) di cui in esso è questione non è ancora completamente prodotta e decisa. Dunque c'è un incontro delle funzioni utopiche con l'allegoria così come col simbolo, fondato nella materia stessa; è lo stesso significare obiettivo in cui la funzione utopica incontra se stessa. Ripetiamo: ogni metafora che resta nella molteplicità, nella alteritas, rappresenta un'allegoria, come per esempio in questa strofe: «La quercia stava già nel vestito di nebbia, / un immenso gigante, / lì dove le tenebre guardavano dal cespuglio / con cento occhi neri». Se però la metafora esprime un'unità e in generale una centralità, se vi converge con un'indiscutibilità che comincia a manifestarsi anche se pur sempre avvolta in un velo, allora si attinge indiscutibilmente il simbolismo, come nel verso: «Su tutte le vette è pace». E la forma di entrambi è quella forma dialettica che Goethe, con un'espressione a sua volta dialetticamente tesa, chiamava un «aperto mistero», appunto ancora come compenetrazione ancora perdurante di aperto e di celato, di non ancora liberato dal velo. Però in maniera tale che - in tutte le allegorie autentiche, cioè anche obiettivamente coerenti, per non dire poi dei simboli - l'«aperto mistero» è tale non soltanto per gli uomini che lo pensano, sotto un certo aspetto sulla base dell'insufficiente forza concettuale, bensì costituisce qualità reali del significato anche nel mondo esterno, indipendente dagli uomini; e questo è il caso delle forme di tendenza del caratteristicamente tipico, che significa se stesso nelle sue

manifestazioni di volta in volta date, ed è anche il caso di tutto quanto l'esperimento dialettico delle forme d'esistenza (e delle figure), condotto dal mondo alla ricerca della sua figura centrale ancora latente. E' istruttivo confrontare anche quest'effettiva pubblicità del mistero con l'apertura così realistica di Goethe al mondo: le entelechie che vivono e si sviluppano nel mondo sono tutte altrettante allegorie e simboli viventi, obiettivamente presenti. Queste cifre ci sono dunque anche nella realtà, non semplicemente nelle denominazioni allegoriche e simboliche di tale realtà; e tali cifre reali ci sono appunto *perché il processo del mondo è esso stesso una funzione utopica, avente per sostanza la materia dell'obiettivamente possibile*. La funzione utopica della pianificazione e della trasformazione umanamente consapevoli rappresenta qui soltanto la postazione più avanzata e più attiva della funzione aurorale esistente nel mondo: del giorno notturno in cui tutte le cifre reali, cioè le forme del processo, ancora accadono e si trovano. Perciò in effetti la formazione allegorica di figure, la formazione simbolica della mèta, mostrano tutto ciò che è transeunte sotto forma di metafora, tuttavia come metafora che è peculiare via reale del significato. Ogni metafora pertinente è perciò al tempo stesso una metafora che riproduce la realtà, nella stessa misura in cui nella sua direzione significativa è piena di funzione utopica obiettiva e nella sua forma significativa è piena di cifre reali. E il simbolo, come ultima distinzione dall'allegoria, si comprova a partire da questo punto di vista come un tentativo di trapasso dalla metafora all'equivalenza, cioè al tentativo di identità di interiorità ed esteriorità. E' però costitutivo dell'onestà dell'enunciato stesso che l'unum necessarium (il bene supremo) di un tale contenuto di identità sia sempre apparso dapprima nella voce di un chorus mysticus e non ancora con quella predicazione adeguata e riuscita obiettiva, che è il fine ultimo e l'ultimo compito del rischiaramento del mondo. Nostalgia, anticipo, distanza, nascondimento ancora perdurante, queste sono determinazioni dell'allegorico-simbolico tanto nel soggetto quanto nell'oggetto. Non sono affatto determinazioni di tipo permanente, bensì compiti in direzione di una crescente illuminazione di ciò che in esse vi è di ancora indeterminato, in una parola in direzione della crescente dissoluzione del simbolico. Ma appunto la realistica conoscenza della tendenza, con la coscienza della latenza in essa, deve rendere giustizia a ciò che è stato chiamato aperto mistero.

16. RESIDUO FIGURALE UTOPICO NELLA REALIZZAZIONE ELENA EGIZIACA ED ELENA TROIANA

Ma proviene forse, come il raggio dalle nubi,
dal pensiero matura e spirituale l'azione?
Segue il frutto, come alla scura
foglia del bosco, al tacito scritto?

Hölderlin

I sogni vogliono migrare

Da quanto tempo già qualcosa in noi indica sempre e solo in avanti? Il desiderare vuole insomma qualcosa, non è semplicemente generico, solo di rado tormenta a vuoto. Ma se si ha fretta di toccare terra, giunge forse a destinazione l'impulso che in esso lavora? Forse l'impulso può per un po' sorprendentemente e provvisoriamente essere tacitato; anche ogni desiderio lo può. Per chi è sazio niente è più indifferente di un pezzo di pane, per chi è curioso niente è più invecchiato del giornale appena letto. Dietro, però, tutto ricomincia da capo, ci sono, cominciando dalla fame, desideri mai raffreddati. E le immagini che si è dipinte anche un desiderio che si quieti stanno a volte nell'aria come se non potessero depositarsi. Il desiderio e la volontà nei loro confronti seguita a vivere, esse stesse seguitano a vivere. Anche dei desideri adempibili non tutto arriva in porto quando essi giungono sul terreno piano; spesso permane un residuo. Esso è aereo, anzi addirittura fatto di vento, però è più forte della carne; nonostante tutto si lascia notare. Un uomo aspetta una ragazza, la stanza è piena di tenera inquietudine; vi è dentro l'ultima luce della sera, a innalzare la tensione. Se però la donna sperata sorpassa la soglia e tutto va bene, tutto è lì, la speranza stessa non c'è più, è svanita. Non ha più niente da dire e tuttavia portava con sé qualcosa che non risuona nella gioia esistente. Una totale coincidenza si è verificata raramente, probabilmente non si è ancora verificata mai. Nel sogno di qualcosa, prima che il cuore si ristori, era meglio, o sembrava meglio.

Il mancato accontentamento e che cosa possa in esso esservi

Non sempre riesce di cogliere anche un Ora arrivato. La carne può essere debole, tuttavia è frequente anche una ragione più sottile. Essa è anzi addirittura più seria, anche in una buona situazione, se prima si hanno troppi sogni, e troppi sogni di superamento. Perché in questo caso l'immaginazione ha consumato per suo conto la materia dell'esperienza imminente, in amore come in ogni specie di inizio. Il *De l'amour* di Stendhal perviene da questo punto di partenza alla sua celebre diagnosi del fiasco. Per Stendhal la felicità immediata si ha soltanto quando un uomo possiede la donna senza indugi, cioè nell'attimo del desiderio. Una sicura felicità d'amore è garantita soltanto «quando un innamorato non ha ancora avuto il tempo di desiderare la donna e di occuparsene nell'immaginazione». Sì, Stendhal non ha neanche bisogno di tutti i giochi dell'immaginazione per spiegare un rimanere indietro rispetto alla realtà; egli osa dire: «non appena entra nel cuore anche solo un granellino di passione, con ciò è dato anche un granellino, una possibilità di fiasco». E ancora, con pericolosa, snervante produzione di febbre della ribalta: «Più un uomo è perduto innamorado, più grande è la violenza ch'egli è costretto a farsi per osar toccare familiarmente l'amata. Egli rischia di far inquietare un essere che per lui è simile alla divinità, che gli ispira al tempo stesso amore estremo e rispetto estremo... Ora se l'anima è occupata a vergognarsi e a superare la vergogna, non può essere occupata a provar piacere». Si confronti con ciò la repulsione dei poeti romantici a lasciar cadere e a veder cadere nell'esperienza le loro immagini celesti della femminilità, soprattutto in E.Th.A. Hoffmann. Da una natura di sogno che diventa tanto insaziabile quanto reificata scaturisce non da ultimo l'odio romantico contro il matrimonio: «L'incanto è annientato», esclama un artista nella *Corona* di Hoffmann, avendo in mente un fiasco ipersessuale, «e la melodia interiore, che soleva annunciare cose stupende, si trasforma in lamentela su un'insalatiera rotta». Alla stessa tragicommedia si riferisce un colloquio tra il maestro di cappella Kreisler e la principessa nel *Gatto Murr* di Hoffmann; Kreisler celebra gli «autentici musicisti» che non vogliono amare come la brava gente profanando il sogno nel letto coniugale.

Affinché però gli artisti non appaiano né stravaganti, né meno che mai incapaci d'amore, Kreisler li paragona ai Minnesänger, ai poeti cortesi, al culto mariano, e prosegue, per quel che riguarda gli «autentici musicisti»: «I musicanti portano in cuore la propria dama e non vogliono altro se non cantare, poetare, dipingere in onore di lei; essi sono paragonabili ai galanti cavalieri della più squisita courtoisie». Ebbene, la fine causata dalla realizzazione l'hanno sperimentata molti mariti, anche se non erano Kreisler; ma a un musicista reale, Hector Berlioz, che per di più era uno dei più romantici, andò proprio secondo la previsione di Kreisler. Qui c'era addirittura una scena su cui l'idolo brillava doppiamente: Berlioz si innamorò di una giovane attrice inglese, che incarnava ragazze e nobili donne shakespeariane. Questa Giulietta, Ofelia, Desdemona aumentava il proprio splendore rifiutando tutti gli approcci; e in tal modo splendeva per Berlioz in maniera annichilante. Temendo che il disperato innamorato si togliesse la vita, i suoi amici Chopin e Liszt per tutta una notte perlustrarono la piana di St. Quentin in cui si era visto precipitarsi Berlioz, completamente fuori di sé. Quando però alcuni anni più tardi al musicista divenuto celebre riuscì di conquistare l'amata, quando l'idolo diventò sua moglie, l'amore, prima così violento, crollò insieme con la sua attuazione (che probabilmente comportò non soltanto «insalatiere rotte»). Madame non riuscì a spuntarla sull'immagine di sogno che dalla scena aveva rovesciato su un giovanotto. L'esperienza non ebbe riguardi per la speranza, ma nemmeno questa ne ebbe per l'esperienza; e quest'ultima fu deludente oltre ogni modo.

Primo motivo di delusione: lì dove non sei tu, lì è la felicità; seconda ragione: sogno autonomizzato e la saga della doppia Elena

Alla base di ciò c'è in primo luogo che il qui ed ora sono troppo vicini a noi. Da un sogno migrante, l'esperire in soldoni trasporta in un'altra condizione: quella della vicinanza immediata. L'attimo che si sta proprio vivendo si intorbidisce in quanto tale, ha un calore troppo oscuro, e la sua vicinanza sforma le cose. Al qui ed ora manca la distanza che da una parte estrania, però dall'altra contribuisce alla chiarezza e alla visione d'insieme. Di conseguenza ciò che è immediato, in cui avviene la realizzazione, è fin dall'inizio più oscuro dell'immagine di sogno, anzi a volte desolato

e vuoto. Anche se un immaginare sconfinato non ha spazzato via la terra su cui si colloca la realizzazione, anche se l'incontro con la realtà ha luogo, perfino lì può verificarsi il paradosso per cui il sogno appare più solido e comunque più chiaro della sua realizzazione. Avvicinandosi, la nube scintillante si deposita intorno a noi come grigia nebbia; l'azzurro lontano delle montagne scompare totalmente quando siamo sulle montagne stesse. Nel *Flauto magico*, che è un'opera-fiaba, Tamino deve bensì vedere Pamina nel castello di Sarastro esattamente così come ella appare nel ritratto. Tuttavia, nonostante la felice esclamazione «E' lei!», sorge la domanda se sia effettivamente lei, se il sentimento che si era espresso nell'anelante canto di Tamino «Quest'immagine è meravigliosa», se questo utopico immaginare, insieme con la sua imago, ha trovato e poteva trovare il suo adempimento in un originale, per quanto perfetto. A proposito di quest'azzurro dell'immagine si confrontino due verifiche, che, come nel caso di Berlioz, si sono avute nella vita, e precisamente in due personaggi così diversi come da una parte il dilacerato lirico Lenau, dall'altra il severissimo e vano cristologo Kierkegaard; si è trattato infatti della medesima catastrofe da Fata Morgana. Lenau andò in America non senza la volontà di tener presente l'immagine della sua sposa, a causa della separazione, meglio che non se l'avesse avuta accanto a sé; con l'insoddisfazione per la mera immagine, con rinnovata volontà di accedere all'originale egli tornò in patria, ma ecco che ora nacque la seguente poesia, dal titolo *Trasformazioni della nostalgia*:

Come mi apparve lungo il viaggio
con quanta nostalgia e paura desiderai tornare indietro
dal vasto, estraneo deserto marino
verso la cara, lontana costa della patria.

Infine ci salutò la terra agognata,
giubilante saltai sulla cara riva,
e come sogni di gioventù di nuovo verdi
mi salutarono gli alberi patri.

Dolce e tenero come mai prima
suonò al mio orecchio il canto degli uccelli;
volentieri, dopo tanto dolorosa assenza,

avrei stretto al cuore ogni pietra.

Ma ecco trovai te e oscillante di morte
ogni gioia cadde ai tuoi piedi
e nel cuore mi è solo rimasto
un amore sconfinato e disperato.

Con quanta paura anelo tornare
di nuovo nel sordo mugghiare dei flutti!
Sui mari selvaggi vorrei sempre
girare solitario soltanto con la tua immagine!

Questo per quel che riguarda Lenau e la sua incapacità di un reale rivedersi: da vicino la sua Pamina crollò immediatamente. Questa specie d'amore ha la solenne vanità dell'essere innamorati di se stessi; esso è una festa che non riesce a sopportare il lunedì. Esattamente per la stessa ragione anche Kierkegaard, un innamorato fin troppo assoluto, restò a navigare da solo in alto mare con la sua immagine. Kierkegaard ruppe il fidanzamento con Regine Olsen, Regine sposò uno dei suoi precedenti ammiratori e Kierkegaard scrisse nel suo *Diario*: «Oggi ho visto una graziosa ragazza, e questo non mi interessa. Nessun marito può essere più fedele a sua moglie di quanto lo sono io a lei». E più in là, nella maschera del vizioso che aveva assunto e ugualmente nella maschera dell'asceta: «Ha ben capito la frecciata, nel senso che essa doveva sposarsi». Qui c'è il più folle intrico di platonismi: qui c'è l'ideale amoroso dei trovatori e dell'amore ascetico per la Madonna, ma qui c'è anche la dislocazione di Pamina su un orizzonte figurale quale sua patria ideale. Il platonico, per non dire l'homo religiosus Kierkegaard, non si nega dovunque al presente, ma si limita all'assoluto, al modo stesso in cui l'assoluto si riserva il presente: «Infatti di fronte all'assoluto c'è solo un tempo: il presente; per chi non è contemporaneo all'assoluto, per costui esso non c'è per nulla». Di conseguenza secondo Kierkegaard non soltanto il presente incondizionato dell'amore è quanto mai difficilmente raggiungibile ma, in maniera del tutto corrispondente, lo è anche il presente incondizionato dell'imitazione cristiana, dell'amore cristiano: «Dai giorni degli apostoli non c'è più stato alcun cristiano». Il fatto che qui, sia in rapporto col cosiddetto assoluto sia in particolare con il nostro

prossimo, non sia apparso più nulla se non un'interiorità priva di orizzonti, questa profonda perdita non sopprime la forza dell'aporia kierkegaardiana a proposito della realizzazione. Presente significa qui comprova, e in Kierkegaard corrisponde bene al compito reazionario del romanticismo il raffigurare quanto più difficile possibile la comprova proprio rispetto agli ideali alti, dunque all'occorrenza scomodi alla società presente. Certamente gli ideali di Kierkegaard in rapporto alla società dell'epoca erano soltanto paradossali e tutt'altro che rivoluzionari: tuttavia questo scrupolo di comprova, reso assoluto - e non in maniera paradossale - si accorda molto bene con il disfattismo reazionario nei confronti degli ideali (abbandonati) della stessa borghesia, già rivoluzionaria. Così il borghese si è «rassegnato» a fare semplice omaggio verbale alla libertà, all'uguaglianza, alla fratellanza; nello stesso modo però anche la socialdemocrazia, «idealizzando» in maniera suprema il suo preteso socialismo, evitò proprio la realizzazione di una società in cui -di nuovo con una idealizzazione assoluta - si aveva la pretesa che gli uomini diventassero angeli, e soprattutto dovessero già in precedenza comportarsi come angeli. E ciononostante nel seguire a brillare di questa grande immagine di fronte al qui ed ora del suo contenuto, c'è anche vera serietà; altrimenti non se ne potrebbe abusare. Quel che si realizza subito in maniera perfetta, con pelle e capelli, con carne e ossa, quel che nel bel mezzo della nostra preistoria, nella nostra sfera di esistenza, peraltro così poco sviluppata a pieno esser-qui, non lascia proprio alcun residuo, difficilmente appare subito essere la cosa giusta anche al realista che fa progetti, e che nessuna esigenza assoluta spinge alla bancarotta. Questo in effetti è il residuo e il nucleo non romantico in Kierkegaard, e perfino nella scrupolosità così stravagante, anzi disfattista e impotente di Lenau, un residuo che in altro luogo proprio la *previdenza* constata nella speranza. Di conseguenza la speranza - giustamente e con precisione, anzi con la specie suprema di coscienza, quella della meta - ci rende sospettosi nei confronti di ogni realizzazione che già si dà troppo palpabile; anche per una coscienza che non venera gli astratti radicalismi di Kierkegaard, le apoteosi sono sempre piatte e decorative. Perfino una musica di adempimento così perfetta come quella che risuona nel *Fidelio* di Beethoven quando Leonora toglie le catene a Florestano, perfino questa non terrestre musica di felicità non mediatizza la precedente musica di speranza. «Lì vedo

brillare un arcobaleno che riposa chiaro su nubi scure» - questo canto precedente di Leonora, sebbene arrivi dal mezzo della notte, ha in sé una specie peculiare di felicità. «Vieni speranza, non lasciare impallidire, a me che sono stanca, l'ultima stella, illumina la mia meta, per lontana che essa sia, l'amore la raggiungerà» - la musica di questa pura preghiera alla speranza non impallidisce completamente di fronte al giubilo dell'adempimento con cui l'opera *Fidelio* si conclude e ci lascia. L'aria di speranza di Leonora non ha per la verità in nessun modo la profondità che appare poi nel momento della speranza realizzata, nel momento della liberazione dalle catene, nella mistica quasi immobile di quest'atto, ma ciononostante conserva un arcobaleno che non si disperde, con uno spazio che appare aperto. La vicinanza rende dunque le cose difficili; più leggera, addirittura più colmante di lei, appare ancora spesso la speranza, o almeno il presentimento di un rapido verificarsi del suo contenuto.

In secondo luogo crea qui difficoltà il volo che va troppo lontano e che risuona troppo. Esso è la vita che nel sogno è diventata autonoma, una vita che si accresce piena di aneliti. Questa vita non morrà con l'adempimento, non vuole separarsi completamente dalla scena cui da tanto è abituata. Nemmeno se il contenuto del sogno e l'adempimento sembrano coincidere per quanto è umanamente possibile; anche allora qualcosa che è diventato idolo non accetta di ritirarsi senz'altro. Anzi è possibile l'anomalia che l'idolo si imponga come unica cosa reale e allora proprio l'adempimento fa l'effetto di un fantasma. Il motivo di questa autonomizzazione, non normale e tuttavia carica di minacce per ogni immagine di desiderio, è pensato nella saga di Elena egiziaca. Un dramma di Euripide si occupa di quest'argomento peculiare, anzi frammentario per sua essenza; avrebbe in seguito meritato uno Shakespeare e invece non ha trovato nemmeno un Hebbel. Da ultimo Hofmannsthal ne ha fatto un libretto d'opera, che senza la musica di Strauss significa poco, e inoltre un saggio. Il mito stesso è uno dei più veridici e anche dei più significativi che si possono trovare sulla strada utopia-realtà. Hofmannsthal ne dà il seguente resoconto: «Siamo in Egitto, oppure sull'isola di Faro che appartiene all'Egitto, davanti a un palazzo reale. Entra Menelao, solo, in viaggio di ritorno da Troia. Da mesi la sua nave vaga qua e là, sbattuta da una spiaggia all'altra, sempre respinta lontano dalla patria. Elena, la moglie che si è riconquistato, l'ha lasciata insieme

con i suoi guerrieri in una baia nascosta; egli cerca un consiglio, un aiuto, un oracolo che gli dica come ritrovare la via verso la patria. Dal colonnato del palazzo ecco venirgli incontro Elena, non la bella, fin troppo celebre, che egli ha lasciato sulla nave, ma un'altra e tuttavia la medesima. Ed essa afferma di essere sua moglie, l'altra sulla nave non sarebbe niente e nessuno, un fantasma, un miraggio, che a suo tempo Era (la protettrice del matrimonio) aveva messo nelle braccia di Paride, per ingannare i greci. E per questo fantasma sono stati combattuti dieci anni di guerra, sono morte decine di migliaia dei migliori, è sprofondata in cenere la più fiorente città dell'Asia. Lei però, Elena, l'unica reale, nel frattempo - portata da Hermes oltre il mare - sarebbe vissuta in questo palazzo reale». Pura, dunque, lontana, fedele, ha vissuto la bellissima, senza saper nulla di Paride, Elena senza guerra troiana, non la straordinaria cocotte, non l'idolo presente in tutte le battaglie, non il premio della vittoria. Il passaggio è troppo brusco, la sottrazione dell'idolo abbraccia troppe cose perché Menelao possa crederci senz'altro, anzi perché voglia crederci. Dieci anni di fissazione sull'Elena di Troia si oppongono all'Elena egiziaca; anche Euripide fa dire a Menelao: «Alla violenza dei dolori sopportati credo più che a te!». Menelao si volge per andar via, quando arriva dalla nave un messaggero e annuncia che sulla nave quell'essere che si credeva Elena si è sciolto in aria e fuoco. Dopodiché dunque resta così poco da dubitare della pura esistenza fantasmatica della cocotte troiana quanto della realtà della virtuosa Elena egiziaca: qui un bagliore di aria infuocata (tuttavia brillante ancora mentre scompare, ancora nel dissolversi), e lì qualcosa di corporeo, unica realtà. Difatti in Euripide Menelao deve accontentarsi, torna a casa con Elena egiziaca, non con Elena troiana, torna nella reggia di Sparta, dove Omero la descrive nel canto iv dell'*Odissea*. Non molto ammirata, non molto biasimata, ma una principessa che in pace esercita il suo dominio sulle sue terre e il cui animo non viene più commosso dal ricordo di Troia. A parte un breve ricordo sorridente, espresso meno con leggerezza che con distacco (*Odissea*, IV, v. 145): la moglie di Menelao ricorda che per il suo seducente sguardo di cagna (ἐμεῖο κυνῶπιδος εἶνεκα) gli achei dovettero recarsi a Troia (la cagna è un'antica allegoria dell'elemento eterico). Per il resto dichiara di aver pianto sui dolori che lei aveva provocato e dà tutta la colpa ad Afrodite che l'ha rapita (vv. 251-264), del tutto distaccata, come se essa

fosse stata sempre la Elena egiziaca. In tal misura non soltanto sulla nave ma anche in Sparta tutto appare in ordine; Menelao era stato invidiato per la grande dea dell'amore, ora gli si fanno i rallegramenti per la moglie che è rimasta virtuosa. Ma nella *vera profondità della cosa* ecco quel che si verifica: l'Elena troiana o l'Elena di sogno ha sull'egiziaca il vantaggio di aver abitato per dieci anni in un sogno, anzi di aver adempiuto il sogno quale figura onirica. Proprio contro di ciò, il successivo adempimento reale si impone solo con difficoltà e comunque non completamente; resta il residuo brillante del sogno, resta un bagliore di aria infuocata, Fata Morgana si rende autonoma. Infatti l'oggetto dell'adempimento reale non è stato presente nelle avventure, a differenza dell'oggetto del sogno; il realizzato rappresenta una conoscenza molto tardiva. Solo l'Elena troiana, non quella egiziaca, è andata al seguito delle bandiere, ha recepito in sé l'anelito dei dieci anni di utopia, l'amarezza e l'odio-amore del cornificato, le tante notti lontane dalla patria, la vita selvaggia dell'accampamento e il pregustare la vittoria. In tal modo appunto e con tanta facilità si scambiano i pesi: la sirena aerea in Troia, con cui si lega un mondo di colpa, di sofferenza, ma soprattutto di speranza, in questa straordinaria aporia resta quasi la cosa reale, la realtà diventa quasi un fantasma. A prescindere completamente dallo splendore di cocotte dell'Elena troiana, quella egiziaca non ha dalla sua lo splendore di utopia della troiana, non ha preso parte alla nostalgia del viaggio, alle avventure della lotta, all'immagine desiderata della conquista; così la realtà egiziaca appare, in quanto tale, di scarsa dimensione. Come minimo il perire della fantasia nella realizzazione (anche se si tratta della sua propria realizzazione, di quella che la adempie), crea in quest'ultima delle manifestazioni di mancanza, che a loro volta sminuiscono la coscienza della realizzazione, se addirittura non la relativizzano. L'Elena egiziaca può avere molti nomi, il suo problema euripideo, non semplicemente in quanto si presenta come letterario e antiquario, è di conseguenza pieno di valore rappresentativo. Esso seguita a esercitare la sua minaccia come reificazione del sogno della meta, o come minimo come suo sopravvivere divenuto simile alla realtà. In ogni adempimento, nella misura in cui questo è già possibile totaliter, permane un peculiare elemento di speranza, il cui *modo d'essere* non è quello della *realtà* presente o *in un primo momento presente*, di

conseguenza resta con tutto quanto il suo contenuto. Tuttavia e certamente esso, se non è astratto, e invece corre nella concreta linea di prolungamento di ciò che ha superato, non si colloca *mai completamente al di fuori di ciò che è obiettivamente possibile* nella realtà; piuttosto questo elemento della Elena troiana è umbratilmente prefigurato già in Elena. Altrimenti non avrebbe trovato in essa proprio alcuno spazio e alcuna credibilità nel suo essere supremamente desiderata e meta della lotta. E inoltre: l'immagine che può infiammarsi in un oggetto è anche un'immagine che dopo il conseguimento seguita a fluttuare non nell'aria ma eventualmente nella *possibilità reale-utopica dell'oggetto* stesso, *che indica ancora oltre*. Lì soltanto può essere latente la piena congruenza del contenuto intenzionale e del contenuto raggiunto, cioè l'identità dell'identico e del non-identico (quest'ultimo inteso qui come distanza di intenzione, di speranza). Pace sarà il giorno in cui l'Elena egiziaca avrà anch'essa lo splendore che circonda l'Elena troiana.

Obiezione contro il primo e il secondo motivo: odissea della quiete

Ma il sognare non vuole mica indicare sempre in avanti. L'impulso che c'è dietro non si sazia per nulla di semplici cose raffigurate. Anche il sognare stesso non si risolve nel sogno in maniera tale da rallegrarsi solo delle immagini. L'uomo che sogna a occhi aperti gode invece molto di più l'idea di come andrebbero le cose se qualcosa fosse come ciò che egli ha sognato, dunque fosse proprio reale. Perciò c'è già soggettivamente un contrappeso alla reificazione del sogno e alla speranza che non giunge tale e quale all'arrivo, ma piuttosto resta indietro nel doppio significato della parola. Il contrappeso è posto nello stesso fatto-che dell'intendere, nel desiderio e nella volontà di divenire effettuale. Il sogno come tale non si realizza, e questo è un segno negativo, ma vi si aggiungono carne e ossa, e questo è un segno positivo compensatorio. Sono anche noti dei casi in cui il desiderato, quando si verifica, può sorprendere non unicamente per la forza del prender terra, dell'acquietarsi, della realizzazione, ma addirittura per un certo sovrappiù contenutistico che non era stato sognato. Se il fiore in quanto tale non è più nel frutto, *l'esser frutto in quanto tale non era ancora nel fiore*; e la precedente strada dei

sogni può apparire più breve della strada reale ora percorsa. In tal modo l'oscuro del qui e ora, perfino la perdita del colore del sogno, a volte vengono eccessivamente sottolineati come se non ci fossero più. Come se l'adempimento esperito nel presente fosse già toto coelo nello stato di aggregazione semplicemente presente dell'essere effettuale. La speranza allora non sembra più affatto aver bisogno di essere delusa dalla privazione, né l'esperienza di essere irriguardosa nei confronti della speranza. E' questo il luogo del sentimento del primo amore, quando tutti i boccioli *esplodono*, il sentimento di un incontro sconvolgente, di una svolta nel tempo entusiasticamente *vissuta*, di una grandezza del tempo. Durevolmente stupefacente, cioè presente, è a questo proposito l'effetto dell'affermazione di Goffredo di Strasburgo a proposito di Isotta, che ricorda appunto Elena, la donna più bella:

Ho abbandonato questa follia, Isotta me l'ha tolta,
così che in seguito non vaneggerò più che il sole venga
[da Micene

Uno splendore così puro non ha mai visto la luce in
[Grecia ma solo qui!

È consentito trasporre questa consapevolezza di Goffredo anche a un'altra cosa, a una iper-Grecia realizzata in opere del suo tempo, per esempio alla cattedrale di Strasburgo come sua epigrafe nello spirito dell'osservatore del tempo. In generale nello spirito del produttore l'orgoglio per l'opera è capace di una grande presenza nel giorno dell'adempimento, quando il sole, atteso per tante notti, sorge a incoronarla. Nella maniera più chiara quest'attimo, infinitamente anticipato e nonostante tutto infine riuscito, brilla in Klopstock a *Messia* terminato:

Sono alla meta, alla meta! e lì dove sono la sento vivere in tutta l'anima! Così (parlo in maniera umana di cose divine) sarà un giorno per noi, o fratelli di colui che morì e risorse, nell'arrivo al cielo!

Tutto questo dà l'impressione di una presenza storica dello spirito in sé e per sé, di quiete che sembra avere in sé tutta l'odissea precedente. Il paragone di Klopstock rinvia a quel fortissimo esempio del prender terra che nella unio mystica era indicato in maniera mitica: rispetto a esso non resta indietro

alcuna attesa, non regge alcuna intenzione, nemmeno quella del sursum corda, e meno che mai una presa di distacco.

E tuttavia alla lunga anche qui si ripresenta un residuo, mai scomparso. Infatti tutti questi contatti non sono ancora contatti, perfino lo sguardo diretto su di loro è una semplice pre-visione, persino il sentimento che essi eccitano è semplice presentimento. Quel che così si consegue è poco più quieto di una breve, insistita sottolineatura del buio del qui e ora, così come della perdita del colore onirico in ciò che è raggiunto. Obiettivamente giustificato resta, anche quando si hanno coronamenti così klopstockiani, soltanto il *presentimento* che Faust ha di un attimo supremo. L'odissea resta in cammino, non riesce ancora un'odissea dell'acquietarsi, con l'identità dell'arrivo e del contenuto del viaggio. Il presentimento stesso, tutto riferito alla raggiungibilità e all'arrivo, è comunque estremamente importante; infatti gli corrisponde la tendenza fattuale del sogno a occhi aperti e della sua perfezione anticipante, che punta alla realizzazione e che pone la realizzazione. Qui dunque non torna affatto a insinuarsi il cosiddetto avvicinamento infinito all'ideale, quel tipo di scrupoli che parlando di realizzazione non intende niente di serio. Tuttavia l'opposto dell'avvicinamento infinito non è appunto la semplice presenza, non è l'asserita riuscita totale dell'arrivo alla meta, bensì è la finitezza del processo e della distanza anticipatoria, per tal via comunque cogli-bile nel suo insieme, rispetto alla meta. Questo presentimento autentico, che cioè implica uno stato finale raggiungibile, adempie indubbiamente nella misura più ampia, più democratica, più umana, gli straordinari attimi della rivoluzione felicemente cominciata e che poi festeggia la propria vittoria. Ma, di nuovo, proprio e soltanto qui, anzi solo perché essa non riposa sugli allori del presente e invece, nella pur impetuosa acquisizione della vittoria, concepisce tale vittoria più che mai come *missione* e in tal modo *concepisce contemporaneamente il felice presente come pegno del futuro*. Le rivoluzioni realizzano le più antiche speranze dell'umanità: appunto per questo esse implicano, pretendono la concrezione sempre più precisa di quel che viene inteso come regno della libertà e del viaggio non concluso a quella volta. Solo se un essere come l'utopia stessa (di conseguenza il tipo di realtà ancora totalmente assente, e cioè la riuscita) cogliesse il contenuto pulsionale del qui e ora, anche la situazione emotiva fondamentale di questo impellere, la speranza, verrebbe totalmente inglobata

nella riuscita della realtà. Fino a questo possibile adempimento quell'intenzione che è il mondo del sogno a occhi aperti è in cammino; nessun acconto la fa dimenticare. Nessuna assolutizzazione di un mero presentimento può far dimenticare la memoria utopica in questa intenzione. Infatti essa è la memoria del contenuto fondamentale nel nostro impellere, in quanto in generale non ancora entrato nella coscienza, meno che mai nella riuscita, e che dunque appunto per questo è ancora nell'utopia. La più alta coscienza di questa memoria utopica è nelle parole del salmo: «Si paralizzi la mia destra se ti dimentico, Gerusalemme». Ma anche senza accenti religiosi, anche senza accenti di contrasto nei confronti di un cosiddetto esilio dell'esserci, non è mai stata ancora assolutizzata una realizzazione senza che sia rimasta un'ultima particella del suo sogno a occhi aperti, senza dunque che un'ultima particella abbia seguito a camminare superando il raggiunto, verso il suo possibile essere ancora migliore. Una nuova vetta appare dietro quella finora raggiunta: in tal modo questo plus ultra non lascia indebolire la realizzazione, anzi la rende più decisa allo scopo. Anche senza di ciò la durata, la non rinuncia dell'immagine di speranza, hanno la loro origine in quel problema permanente che è la realizzazione e nei motivi di questo problema.

Terzo motivo delle immagini residuali utopiche: le aporie della realizzazione

Anche nel verificarsi di qualcosa c'è ancora un qualcosa che resta dietro se stesso. Poiché attore e azione del realizzare non sono esauriti, essi seguitano a vivere in sé. Essi restano lontani dall'azione che si sprigiona da loro, come lo strumento resta fuori dell'apparecchio o il poeta dalla sua poesia. E in ogni adempimento, perfino in quello che somiglia per così dire come una goccia d'acqua all'immagine della meta, c'è una parte del lato attivo, che pesa sulla debolezza del realizzare, sia sulla debolezza quantitativa sia su quella qualitativa. Dalla debolezza quantitativa ha origine l'irrequieta volontà di seguire a lavorare senza posa; contro questa volontà va il consiglio dei romani: *manum de tabula*. Dalla debolezza qualitativa ha origine la decisione di ricominciare daccapo addirittura un'opera già compiuta, in accordo con un'immagine di perfezione che, mentre il lavoro cresceva, cresceva

a sua volta e in tal modo appare doppiamente irrealizzata. Qui è l'origine di un fiasco e di un problema da Elena egiziaca anche in questa sfera. Il racconto fantastico di Hoffmann *Il cavaliere Gluck* fa andare in giro il compositore dell'*Armida* (ovvero il pazzo che vuole incarnarlo) «ancora un po'», addirittura dopo la sua morte, per far risuonare ancora l'*Armida*, «per così dire a una potenza superiore», e suonarla al modo in cui «veniva dal mondo dei sogni». Il deficit quantitativo e soprattutto quello qualitativo nell'*atto della realizzazione stessa* finora non è mai stato pensato in maniera filosoficamente sufficiente; e ciò, nonostante l'esperienza interna ed esterna travolgente che se ne è fatta. Un motivo è anche nel fatto che l'attività umana in quanto tale è divenuta consapevole di se stessa solo tardi. Il lavoro è stato una questione di schiavi e di artigiani, il pensiero prendeva solo brevemente atto delle cose da loro compiute e realizzate. Creare e conoscere erano considerati, nell'antichità, pura riproduzione di un dato; domina la visione passiva, l'opera si delinea solo imitando altro. E ciò anche in etica: secondo Socrate nessuno può fare spontaneamente il torto, il sapere il bene pone irrefutabilmente al tempo stesso il farlo. Qui dunque non c'è né un'opposizione a ciò che è stato eticamente delineato né una volontà che vi conduca; il realizzare è così passivo e nella sua passività apparentemente così ovvio da non venire nemmeno nominato, per non dire poi pensato. Questa scarsa considerazione dello specifico, attivo atto della realizzazione non mutò in maniera fondamentale nemmeno quando con l'era moderna l'homo faber, il facitore, imprenditore, produttore, diventò senz'altro oggetto di riflessione filosofica. Anzi, poiché l'atto della produzione venne esclusivamente razionalizzato, cioè concepito come atto puramente logico, l'ideologia razionalistica, quando non panlogica, fornì un ulteriore motivo concernente la non riflessione sulla realizzazione. A quell'epoca, nel razionalismo, la produzione inizialmente concepita come puramente matematica, che pone e determina soltanto oggetti formali, alla fine, dopo molti cambiamenti di qualificazione di questa «costruzione», era divenuta la formazione stessa del mondo. Essa è ancora una formazione prevalentemente formale, cioè orientata sulla matematica, e tale è il caso di Kant, nel quale la ragione è costitutiva del mondo dell'esperienza. Poi la produzione diventò addirittura una produzione tentata secondo il contenuto, orientata sulla creazione artistica; così avvenne in Schelling, in quanto la

spontaneità qui non soltanto prescrive alla natura le sue leggi, bensì - in quanto natura consapevolmente produttiva - crea la natura, cioè la vivifica alla sua libertà e la trasporta nel proprio stato di sviluppo. E infine in Hegel la produzione diventò una produzione tentata interamente nel suo contenuto, orientata sulla storia e sulla sua genesi, dovendo qui sgorgare dialetticamente, dalla «ragione solida e sempre imperante», tutti quanti i contenuti formali del mondo. Questo dunque in nuce è il pensiero classico-idealistico della produzione, dell'origine, della formazione della realtà, ed è manifesto che esso non rende molta maggiore giustizia al problema della realizzazione, sebbene questo venisse visto, di quanta ne rendesse l'antichità. Infatti la realizzazione appare anche qui non come un atto specifico, essa appare unicamente come un logos che in ogni caso si dispiega. La base conoscitiva resta la stessa della base reale; infatti la base reale è a sua volta soltanto una base logico-pan-logica, una base all'interno di quel pensiero del mondo di cui nella filosofia hegeliana in definitiva consiste tutto il mondo. E soprattutto l'antica passività del realizzare non è abbandonata, nonostante l'homo faber e la sua filosofia: il pan-logos lega sempre di nuovo il produrre in un mero manifestare. Ciò fa sì che per il pensiero contemplativo nel suo complesso (e ogni pensiero idealistico è contemplativo) la realizzazione resti semplice «corporeizzazione» di un'idea-meta, quale idea comunque esistente e per così dire bell'e pronta, che a opera dell'autore o plasmatore si limita a rivestirsi di carne. La realizzazione deriva qui dalla conseguenza logica della cosa stessa; essa ne deriva addirittura presso l'unico pensatore che, sebbene vissuto nell'antichità, fece della realizzazione almeno una categoria, se non un problema: Aristotele. Egli vide i molteplici intralci della realizzazione e nonostante ciò egli la pose, addirittura particolarmente vicina, al cuore dell'idea divenuta «entelechia», quale sua questione più specifica. Secondo Aristotele la realizzazione è unicamente autorealizzazione dell'idea-forma, ovvero entelechia, insita nelle cose; l'entelechia in tal modo è l'energia (ovvero l'actus) per la propria realizzazione. Comunque nel primo pensatore della realizzazione si mostra ugualmente un elemento non tanto logico: appunto un elemento così non logico, che cerca di render giustizia da lontano agli intralci, anzi addirittura alle aporie della realizzazione. Quell'operazione limitata che è la realizzazione presente, che resta indietro rispetto all'entelechia, Aristotele la

mette a carico della materia meccanica, nella misura in cui questa inserisce nelle cause finali dell'entelechia delle «cause secondarie di disturbo». In tal modo nasce il non determinato, nasce il casuale nella natura e il destino lunatico nel campo dell'accadere intenzionale, della storia. Un pensiero che comunque è rivolto al problema, sebbene sia un pensiero idealistico, e gli è quanto mai affine il pensiero di Goethe nel *Faust*: «In quel che di più alto accoglie in sé lo spirito / sempre s'insinua più estranea materia». Quanto mai affine gli è anche il pensiero hegeliano, nonostante tutte le limitazioni del non pan-logismo alla natura: «Quest'accidentalità è massima nel dominio delle formazioni concrete, che però, come cose di natura, sono concrete solo immediatamente. [...] È l'impotenza della natura codesto aver le determinazioni del concetto solo astrattamente; ed abbandonare l'esecuzione del particolare alla determinabilità esterna» (*Enzyklopädie*, par. 250).²⁹ E tuttavia si mostra che anche qui il problema della realizzazione non è posto in questa e per questa; esso invece viene scaricato su un capro espiatorio: sulla materia meccanica oppure, in Hegel, su un esser-fuori-di-sé da parte di tutta quanta la natura stessa, in quanto «contraddizione insoluta».

Ma attore e azione non incalzano con sempre maggiore estraneità? Questo è un pensiero che forse coglie il realizzare in sé nel suo cuore ancora buio. Non possiamo da ultimo separarci perciò dai ricordi di storia della filosofia per quel che concerne la realizzazione e la sua debolezza, senza ricordare il tardo Schelling, che fu comunque l'unico a voler strappare il problema della realizzazione a un totale razionalismo, ma in compenso lo consegnò a un'irrimediabile mitologia: alla mitologia del peccato originale e della caduta di Lucifero. Secondo il tardo Schelling dal quid ovvero dalla natura razionalmente concepibile di una cosa non segue affatto il suo quod ovvero il fatto del suo esserci e l'origine del suo realizzarsi. Invece il divenir reale dell'idea è nella sua origine immemoriale una volontà particolare in quanto «caduta dall'idea» e precisamente una caduta che avviene già in Dio stesso, nell'abisso ovvero nell'assenza di fondamento del fondamento divino. Lo scritto di Schelling *Filosofia e religione* unifica così il logos come creatore e pone una specie di crimine originario, la volontà particolare cupa e cattiva, alla fonte dell'essere: «In una parola, dall'assoluto all'effettuale non c'è un passaggio continuo, l'origine del mondo sensibile è pensabile soltanto come una

frattura totale con l'assolutezza, come un salto» (*Werke*, vi, p. 38). Con ciò Schelling ha posto in effetti la realizzazione su un'altra pagina rispetto a quella scritta dall'idea; essa cessa di essere una semplice funzione di manifestazione dell'obiettivamente logico. Questo rinvio dal logico a un elemento volontaristico e intensivo accadde comunque al prezzo sia di trasportare la realizzazione nella mitologia sia di demonizzarla all'interno di questa mitologia. Vi si aggiunge ancora quanto segue: non soltanto la prima irrazionale spinta al mondo, ma anche ogni singola realizzazione nel mondo, in quanto esso va avanti per la spinta irrazionale, produce secondo Schelling esclusivamente discordia e irregolarità, aborti, malattia e morte. Fino a tal punto dunque Schelling ha scisso idea e cosa da realizzare, in maniera così insensatamente totale ha assolutizzato le aporie della realizzazione stessa fino a renderle insolubili. E il legame tradizionale del realizzare con un'idea già bell'è pronta e solo da manifestare, non l'ha sciolto nemmeno lui. Il legame è solo stato enunciato come legame negativo: la cattiva volontà particolare realizza ciò che è contrapposto alla buona volontà universale. Anche qui un orizzonte aperto non è accreditato né al fattore della realizzazione né alla sua immagine finale, così come gli ottimisti lo negano all'incarnazione. Questi sono dunque i motivi per cui la debolezza sia quantitativa sia qualitativa della realizzazione ce la troviamo di fronte ancora non trattata. Manifestamente le sue aporie - a partire dall'operazione limitata fino alla non coincidenza, ancora presente, anche della migliore realizzazione con la sua immagine finale - non si possono assolutamente trattare al di fuori del problema dell'utopia. Tanto meno le si possono trattare in quanto nel realizzato l'utopico resta così molteplicemente e dopo la realizzazione si ripresenta per andare verso nuove mete.

Abbiamo detto che anche nel verificarsi di qualcosa c'è un qualcosa che resta dietro di sé. In esso si oscura qualcosa e da questo Non, da questo non-qui in mezzo all'immediata vicinanza dell'accadere, non si libera completamente. Abbiamo già evidenziato l'elemento torbido dell'attimo che si sta proprio vivendo; e appunto questa torbidezza rende più difficile, nella maniera più immediata, che un qualcosa di verificatosi venga sperimentato completamente come tale. Al tempo stesso però quest'immediatezza estrema non è in se stessa altro che l'elemento impulsivo, il fattore del fatto-che, di conseguenza l'intensivo del

realizzante stesso. E davvero questo realizzante si trova ancora nel non-avere del suo atto e del suo contenuto; l'oscuro dell'attimo che si sta proprio vivendo denuncia appunto questo non-possedersi del *realizzante*. Ed è appunto questo non conseguito nel realizzante a mettere primariamente in ombra anche il qui e ora di un realizzato. Qui dunque si trova la soluzione ultima e con valore di principio del non-carpe-diem, del non-ancora-carpe-diem, assolutamente senza romanticismi: il realizzato è allo stesso tempo turgido e leggermente ombreggiato *perché nel realizzante stesso c'è qualcosa che non si è ancora realizzato*. Il realizzante non realizzato porta questo suo peculiarissimo meno nel più della realizzazione non appena questa si verifica. Questo è il fattore primario per cui, come dice Goethe, la vicinanza rende le cose difficili; per cui, rebus sic stantibus, anche un adempimento che appare sufficientemente perfetto comporta ancora allo stesso titolo una malinconia dell'adempimento. E per cui l'immagine finale precedente, col suo contenuto utopicamente anticipato, non può confluire totalmente nell'adempimento e dunque resta residuale nel senso che spinge oltre, spesso addirittura verso l'insensatezza. Del resto il contenuto di desiderio o finale non si trovava esso stesso nella vicinanza che si addice al raggiungimento della mèta; proprio il lontano contenuto finale, a causa della sua distanza, a causa del suo essere tenuto lontano dal suo qui e ora, si trovava al di fuori dell'oscurità dell'attimo immediatamente vissuto. Ma poiché l'utopicamente anticipato irrompe tuttavia nel realizzato, allo stesso tempo appunto irrompe nell'ombra di quella centralissima immediatezza che, in quanto immediatezza del realizzante, non è a sua volta ancora illuminata. Contemporaneamente, da questo fattore primario risulta poi tutta quanta la crepuscolarità in cui si trova ancora e si deve trovare il processo della realizzazione, che si chiama processo storico. Dal momento che esso, a causa del suo contenuto di impulso e di origine non ancora realizzato, è ancora un processo non deciso, può sfociare sia nel nulla sia nel tutto, nella totale inanità come nella totale riuscita. E al modo in cui in questo mondo tanto picchiettato in chiaroscuro può esserci un bagliore del possibile tutto, che ci colma di felicità, si innalzano anche le minacciose tenebre del possibile nulla. Ben lungi dal dire che l'essere sia centrato sulla morte, tuttavia c'è un soffio e una presenza di negazione senza tanti scherzi, e senza un'automatica negazione della negazione. Vi rientra ogni pericolo di vita e ogni

morte individuale, i milioni di giovani caduti nelle guerre mondiali e l'integrale stupidità che non ne impara nulla. Questi sono i ritardi o le vanificazioni che interrompono le condizioni della realizzazione positiva; allo stesso modo, poiché il Non che si trova nel non-possedersi del realizzante può condurre allo stesso titolo alla non-realizzazione del contenuto essenziale della tendenza, in ultima istanza del contenuto della realizzazione, questa minacciosa compresenza di inanità e di nulla produce già il disturbo, altrimenti detto resistenza nel materiale, o ancora colossale sonno della stupidità o della disparatezza nelle acque così difficili del nostro mondo processuale. Questa compresenza del nulla è ciò che Aristotele a torto imputava alla materia meccanica. Quel che Schelling chiamandolo l'antico Satana voleva addirittura espellere dalla ragione e porre alla radice primaria del mondo. Entrambi cercavano un capro espiatorio per l'imperfetto nel loro mondo perfetto, cioè già staticamente definito fino alla fine. Invece il rendersi conto del processo come cosa non decisa - con il nulla o con il tutto nella reale possibilità finale - non ha bisogno di capri espiatori, né rispetto all'opera parziale del presente né rispetto all'immagine finale non completamente mantenuta nell'adempimento migliore che se ne possa pensare. Piuttosto, un non ancora affiorato esser realizzato del realizzante e - in stretta connessione con ciò - una assolutezza e un'essenza non ancora scoperte, positivamente manifestate, realizzate, questi sono gli elementi delle aporie della realizzazione. Solo se esistesse un essere come utopia, se di conseguenza quel tipo di realtà ancora compieta-mente assente che è l'esser riuscito avesse reso radicalmente presente il contenuto pulsionale del qui e ora, anche la componente fondamentale di questo impulso, la speranza in quanto tale, sarebbe entrata completamente nella realtà realizzata. Il contenuto del realizzato sarebbe allora il contenuto del realizzante stesso, l'essenza del che-cosa (quidditas) della soluzione sarebbe esattamente il ricercato fondamento del fatto-che (quodditas) del mondo. *L'essenza - la materia di qualificazione suprema - non è ancora apparsa, di conseguenza il sentirne la mancanza in ogni manifestazione finora riuscita ne rappresenta l'assolutezza non ancora manifestata.* Ma anche a questa sensazione di mancanza il mondo fa posto, al fronte del suo processo il contenuto finale stesso si trova in fermento e in possibilità reale. Verso questa condizione del contenuto finale è rivolta la coscienza

concretamente anticipante, in essa tale coscienza ha la sua apertura e positività.

17. IL MONDO IN CUI LA FANTASIA UTOPICA HA UN CORRELATO POSSIBILITÀ REALE, LE CATEGORIE FRONTE, NOVUM, ULTIMUM E L'ORIZZONTE

Il critico può dunque riannodarsi a qualunque forma della coscienza teorica e pratica, e dalle forme proprie della realtà esistente sviluppare la vera realtà come loro dover essere e loro scopo finale. [...] Apparirà chiaro allora come da tempo il mondo possieda il sogno di una cosa della quale non ha che da possedere la coscienza, per possederla realmente.

Marx, *Lettera a Ruge*, 1843

Io m'attengo a quest'idea, che lo Spirito del mondo ha dato al tempo l'ordine di avanzare; tale comando è stato eseguito; questa essenza s'avanza come compatta falange corazzata, irresistibilmente e con un movimento impercettibile come quello del sole, avanti, nella gioia e nel dolore; l'affiancano da tutte le parti innumerevoli truppe leggere, a favore e contro, la maggior parte delle quali non sa affatto di che si tratti, e non fa che ricevere colpi sulla testa, come da una mano invisibile. La cosa più sicura è di non perder di vista l'avanzata del gigante.

Hegel, *Lettera a Niethammer*, 1816

L'uomo non è fitto

Pensarsi in situazioni migliori è una cosa che all'inizio accade solo interiormente. E' una cosa che dimostra quanta giovinezza viva nell'uomo, quanto ci sia in lui che sia in attesa. Quest'attesa non vuole andare a dormire, per quante volte sia già stata sepolta, perfino in chi è disperato non figge completamente gli occhi nel nulla. Anche il suicida fugge nella negazione come in un grembo; egli si aspetta pace. Anche la speranza disingannata vaga tormentosa qua e là, fantasma che ha perso la via del ritorno al cimitero e insegue immagini confutate. Essa non perisce a causa di

se stessa ma solo a causa di una nuova forma di se stessa. Che si possa *veleggiare* verso i sogni in questo modo, che i sogni a occhi aperti, spesso di tipo completamente scoperto, siano possibili, tutto ciò rende manifesto il grande posto che ha nell'uomo la vita ancora aperta, ancora incerta. L'uomo favoleggia desideri, ne è in grado, trova in se stesso a tale scopo una quantità di materiale, anche se non sempre il migliore e il più coerente. Questo ribollire e mugghiare alla superficie della coscienza divenuta è il *primo correlato* della fantasia, all'inizio solo interiore, che si trova proprio nella fantasia stessa. Anche i sogni più sciocchi sono comunque esistenti come spuma; i sogni a occhi aperti contengono addirittura una spuma da cui a volte è sorta una Venere. L'animale non conosce niente del genere; solo l'uomo, sebbene sia molto più desto, ribolle di utopia. La sua esistenza è per così dire meno fitta sebbene egli, paragonato alle piante e agli animali, esista molto più intensivamente. L'esistenza umana ha ciononostante più essere ribollente, più crepuscolarità nel suo margine e nel suo orlo superiori. Qui qualcosa è rimasto per così dire cavo, anzi si è formato un nuovo spazio cavo. Qui vanno e vengono i sogni e interiormente circola il possibile, che forse non potrà mai diventare esteriore.

Molte cose nel mondo non sono ancora chiuse

Certo anche interiormente non si aggirerebbe nulla se l'esterno fosse totalmente fitto. Ma fuori la vita è altrettanto poco compiuta quanto nell'io, che lavora su questo esterno. Non c'è cosa alcuna che si potrebbe rielaborare per farla corrispondere ai sogni se il mondo fosse chiuso, pieno di dati di fatto compiuti anzi addirittura perfetti. In loro vece ci sono unicamente processi, cioè riferimenti dinamici, in cui il divenuto non ha vinto completamente. L'effettuale è processo; questo è l'intricata mediazione fra presente, passato non liquidato e soprattutto futuro possibile. Sì, tutto ciò che è reale trapassa, nel suo fronte processuale, nel possibile, e possibile è tutto ciò che in primo luogo è parzialmente condizionato, in quanto non ancora determinato in maniera compiuta o conclusa. Qui certo occorre distinguere fra il possibile che è tale solo cognitivamente oppure obiettivamente, e il possibile reale in quanto l'unico che in questo contesto ci interessa.

Obiettivamente possibile è tutto ciò il cui verificarsi sia scientificamente attendibile o almeno non possa venire escluso sulla base di una *conoscenza* semplicemente parziale delle sue presenti condizioni. *Realmente* possibile invece è tutto ciò le cui condizioni non sono ancora completamente radunate nella sfera dell'*oggetto stesso*; sia che esse stiano ancora maturando, sia soprattutto che nascano nuove condizioni - sebbene mediate con quelle presenti - per il verificarsi di una nuova realtà. Un essere mosso, mutantesi e mutabile, quale si manifesta in maniera dialettico-materiale, ha al suo fondamento così come al suo orizzonte questo non concluso poter divenire, non-ancora-esser concluso. Così che a partire da qui si può dire: la possibilità reale della *novità sufficientemente mediata, dunque mediata in senso materialistico-dialettico*, dà alla fantasia utopica il suo *secondo, il suo concreto correlato*: un correlato al di fuori di un semplice fermentare e fremere nel cerchio interno della coscienza. E finché la realtà non è ancora compiuta-mente e totalmente determinata, finché essa possiede ancora in nuovi germi come in nuovi spazi di configurazione possibilità non concluse: per tutto questo tempo dalla realtà meramente fattuale non può risultare alcuna obiezione assoluta contro l'utopia. Possono derivarne obiezioni contro le cattive utopie, cioè contro le utopie astrattamente divaganti, mal mediate; però proprio l'utopia concreta ha un elemento corrispondente nella *realtà processuale*: quello del novum mediato. Solo questa realtà processuale e non una fattualità da essa estrapolata, reificata e assolutizzata, può dunque giudicare dei sogni utopici oppure svalutarli a semplici illusioni. Se si dà questo diritto critico a ogni semplice effettualità nel mondo esteriore, si assolutizza ciò che è presente e divenuto, e come tale fissato, facendolo diventare la realtà in assoluto. Ma già all'interno della realtà fortemente trasformata di oggi diventa chiaro che la limitazione al fatto è assai poco realistica; che la realtà stessa non è completamente elaborata, che essa ha a margine un elemento perveniente ed erompente. L'uomo del nostro tempo s'intende bene di esistenza liminare al di fuori del precedente contesto di aspettativa di cose già divenute. Non si vede più circondato di fatti apparentemente compiuti e non li ritiene più l'unica realtà; in questa realtà è sorto, in maniera sconvolgente, il possibile nulla del fascismo e soprattutto, finalmente praticabile e maturato, il socialismo. E' dunque maturato un concetto di realtà diverso da

quello ristretto e irrigidito della seconda metà dell'Ottocento, un concetto diverso da quello del positivismo estraneo al processo e anche da quello del suo pendant, il non impegnativo mondo ideale fatto di pura parvenza. Il concetto irrigidito di realtà a volte è penetrato perfino nel marxismo e per tal via lo ha reso schematico. Non basta parlare di processo dialettico se poi si tratta la storia come una serie di cose fisse che si susseguono o anche di «totalità» chiuse. Qui ci minaccia una restrizione e sottrazione di realtà, un voltare le spalle alla «forza effettuale e germinale» in essa; e questo non è marxismo. Piuttosto, la fantasia concreta e l'opera figurale delle sue anticipazioni mediate fermentano nel processo stesso del reale e si riproducono nel concreto sogno che spinge in avanti; elementi anticipatori sono una componente della realtà stessa. Dunque la volontà di utopia è assolutamente collegabile con una tendenza oggettuale, anzi è in essa confermata e si trova a casa propria.

Ottimismo militante, le categorie fronte, novum, ultimum

E' necessario che proprio chi è stato battuto tenti di nuovo il mondo esterno. Quel che sorge non è ancora deciso, quel che è palude può essere prosciugato dal lavoro. Attraverso la coppia di coraggio e sapere il futuro non arriva sull'uomo come destino, invece l'uomo arriva sul futuro ed entra in esso con quel che gli è proprio. Il sapere, di cui hanno bisogno il coraggio e soprattutto la decisione, non può però qui avere la forma più frequente di quello finora avutosi, cioè una forma contemplativa. Infatti il sapere che è solo contemplativo si riferisce necessariamente a cose già concluse e perciò passate ed è impotente nei confronti del presente e cieco rispetto al futuro. Anzi ritiene di essere tanto più sapere quanto più lontani nel passato e nel concluso si trovano i suoi oggetti, quanto meno dunque contribuisce a che dalla storia - in quanto accadente in tendenza - si impari qualche cosa per il presente e per il futuro. Il sapere necessario alla decisione ha, sensatamente, un altro modo: un modo non soltanto contemplativo ma piuttosto uno che va con il processo, che cospira in maniera attiva e partigiana con il bene che si va elaborando, cioè con la dimensione del processo che è degna dell'uomo. Superfluo dire che questo modo del sapere è anche l'unico obiettivo, l'unico che riproduca il reale nella storia,

cioè l'accadere prodotto da uomini che lavorano insieme, con i suoi ricchi intrecci processuali fra passato, presente e futuro. E il sapere di questa specie, proprio per non essere un mero sapere contemplativo, rivolge esso stesso un appello ai soggetti della produzione consapevole. E poiché non è quietismo, esso non venera, neanche in riferimento alla tendenza scoperta, ogni banale, automatico ottimismo del progresso in sé, che è solo una ripresa del quietismo contemplativo. Ne è ripresa perché traveste anche il futuro sotto forma di passato, poiché lo considera come un qualcosa da molto tempo deciso e dunque in sé concluso. Davanti allo stato del futuro, che se ne starebbe lì come conseguenza già bell'e fatta all'interno della cosiddetta logica ferrea della storia, il soggetto può incrociare le braccia esattamente come le aveva incrociate di fronte al decreto di Dio. In tal modo per esempio il capitalismo veniva spacciato come il proprio becchino, purché lo si facesse funzionare fino alla fine, e addirittura la sua dialettica appariva come autosufficiente, come autarchica.

Questo però è radicalmente sbagliato, anzi è tanto un nuovo oppio per il popolo, che cum grano salis perfino un po' di pessimismo sarebbe preferibile alla fede banale e automatica nel progresso in sé. Infatti un pessimismo a misura di reale non è in fondo così impotentemente sorpreso dalle sconfitte e dalle catastrofi, dalle orrende possibilità che si sono annidate e seguitano ad annidarsi proprio nel procedere capitalistico. Per ogni analisi che, a sua volta, non lo assolutizzi, il pensiero ad *pessimum* è un migliore compagno di strada che non la piatta, cieca fiducia; proprio nel marxismo esso costituisce il freddo della critica. Per ogni decisione di svolta l'ottimismo automatico è poco meno velenoso del pessimismo assolutizzato; poiché se quest'ultimo serve in maniera del tutto aperta alla reazione più sfacciata e più dichiarata, al fine di scoraggiare, il primo aiuta la reazione pudica, al fine di suscitare una tolleranza da strizzatina d'occhio e passività. Quel che dunque invece del falso ottimismo - ai fini di quello vero - è unicamente coordinato con il sapere della decisione, con la decisione del sapere conseguito, è di nuovo il *correlato compreso in modo concretamente utopico nella possibilità reale*: compreso come un correlato in cui per la verità non c'è affatto già la notte definitiva, ma altrettanto poco c'è già - nel senso dell'ottimismo non utopico - il giorno definitivo. L'atteggiamento nei confronti di questo non-deciso, e tuttavia decidibile mediante il

lavoro e l'azione concretamente mediata, si chiama *ottimismo militante*. Con esso, come dice Marx, non si realizzano per la verità astratti ideali, ma vengono liberati gli elementi oppressi della società nuova, umanizzata, dunque dell'ideale concreto. E' la decisione rivoluzionaria del proletariato che oggi, nella battaglia finale della liberazione, si mobilita, una decisione del fattore soggettivo in alleanza con i fattori obiettivi della tendenza economico-materiale. E non come se questo fattore soggettivo, in quanto fattore della realizzazione e del mutamento del mondo, fosse diverso da un'attività materiale; esso è una tale attività, per quanto certo sia che esso, come sottolinea Marx nella prima tesi su Feuerbach, in quanto *lato attivo* (produzione, produttività, spontaneità della coscienza) sia stato dapprima sviluppato dall'idealismo e non dal materialismo (meccanico). E di nuovo non come se l'attività che appartiene al mutamento del mondo, dunque all'ottimismo militante, potesse anche solo per un attimo operare effettivamente e rivoluzionare durevolmente senza un'alleanza con le tendenze reali e presenti; infatti se il fattore soggettivo resta isolato, diventa unicamente un fattore del putschismo, non della rivoluzione, di colpi di mano alla Spiegelberg e non dell'opera. Se però ci rendiamo conto delle connessioni della decisione - ed è appunto il sapere nella decisione che garantisce questa consapevolezza - allora il potere del fattore soggettivo non può essere sufficientemente sopravvalutato né sottovalutato, proprio in quanto *funzione militante* nell'ottimismo militante. Una decisione concreta per la vittoria luminosa nella possibilità reale è come una contromossa opposta al fallimento nel processo. E' la stessa cosa della contromossa della libertà contro il cosiddetto destino, rimosso dal processo ma che lo controbatte dall'interno del ristagno e della reificazione. E' la stessa cosa della contromossa opposta a tutte queste manifestazioni di morte provenienti dalla famiglia del nulla e alla presenza del nulla come altra alternativa della possibilità reale stessa. E' insomma la contromossa alla rovinosa invasione della pura negazione (guerra, irruzione della barbarie), affinché, rivolgendo quest'annientamento su se stessa, eventualmente anche qui la negazione della negazione possa aver posto e la dialettica vinca attivamente. La decisione concreta sta qui sempre in lotta contro la staticità, tuttavia appunto poiché essa non è putschismo, ma in quanto ottimismo militante è anche un ottimismo *fondato*, essa è in pace con il processo che fa il

contropelo alla stessa staticità mortale. Uomo e processo, o meglio soggetto e oggetto nel processo dialettico-materiale stanno dunque ugualmente al fronte. E per l'ottimismo militante non c'è altro luogo di quello che è aperto dalla *categoria del fronte*. La filosofia di questo ottimismo, cioè della speranza materialisticamente concepita, essendo sapere acuito della non-contemplazione, ha da fare con il tratto più avanzato della storia, e ciò anche se si occupa del passato, cioè del futuro ancora non liquidato racchiuso nel passato. Dunque la filosofia della speranza concettualizzata si trova per definitionem al fronte del processo del mondo, cioè alla sezione più avanzata, e su cui così poco si è riflettuto, dell'essere che pertiene alla materia in movimento, utopicamente aperta.

Non tutto ciò che è noto è anche conosciuto, meno che mai quando si ha davanti la freschezza. Perciò insieme con il concetto di fronte anche quello di *novità*, a esso così strettamente collegato, si trova a mal partito. Il nuovo: da un punto di vista psichico esso è presente nel primo amore e anche nel sentimento della primavera; ciononostante quest'ultimo non ha trovato un pensatore. Esso colma, sempre di nuovo dimenticato, la vigilia di grandi avvenimenti, con una reazione mista, estremamente significativa, di timore, di corazzatura e di fiducia; nella promessa del novum della felicità, fonda una coscienza di avvento. Esso attraversa le attese di quasi tutte le religioni, nella misura in cui si può pur sempre capire correttamente la primitiva coscienza del futuro, anche quella dell'antico Oriente; attraversa tutta quanta la Bibbia, dalla benedizione di Giacobbe fino al figlio dell'uomo, che rinnova tutto, e fino al nuovo cielo, alla nuova terra. Ciononostante la *categoria del novum* non è stata neanche lontanamente delineata in misura sufficiente e non ha trovato spazio in nessuna immagine del mondo prima di Marx. Oppure, quando è sembrato trovarlo, come in Boutroux e soprattutto nella filosofia liberty o da secessione di Bergson, allora il nuovo venne contemplato unicamente sotto l'aspetto di mode che cambiano insensatamente, e celebrato in questa maniera; in tal modo è sorta soltanto la rigidità, diversamente articolata, di una sorpresa sempre uguale. Ciò è già stato chiarito quando si è parlato del blocco che finora ha impedito il concetto del non-ancora-conscio; in maniera che l'aurora, l'incipit vita nova, resta sempre di nuovo un che di fissato anche nella cosiddetta filosofia della vita. Così il concetto di nuovo appare in Bergson unicamente come una astratta contrapposizione

alla ripetizione, anzi spesso semplicemente come l'altra faccia della medaglia dell'uniformità meccanica; al tempo stesso esso è stato attribuito senza eccezioni a ogni momento della vita, e perciò svalutato. Perfino la durata di una cosa, la *durée* rappresentata come fluente, Bergson la fonda su un incessante esser diverso; presuntivamente, perché in un persistere effettivamente indifferenziato l'inizio e la fine di questa condizione non sarebbero distinguibili, coinciderebbero obiettivamente e in tal modo la cosa finirebbe col non durare. E il novum nel suo complesso Bergson lo spiega non attraverso la sua via, le sue fratture, la sua dialettica, le sue immagini di speranza e i suoi prodotti genuini, ma appunto sempre di nuovo attraverso la contrapposizione al meccanismo, l'affermazione vuota di un *élan vital* in sé e per sé. Agisce qui un grande amore per il novum, salta agli occhi una grande inclinazione all'apertura, ma il processo resta vuoto e produce incessantemente nient'altro che il processo. Sì, l'eterna teoria metafisica della vitalità conquista infine, invece del novum, solo il capogiro, proprio a causa della mutazione di direzione costantemente pretesa, e pretesa per se stessa; in tal modo con essa non nasce la curva celebrata da Bergson, bensì uno zig-zag in cui - per volersi puramente contrapporre all'uniformità - c'è solo la figura del caos. Di conseguenza anche il futurum concepito astrattamente finisce in un *l'art pour l'art* della vitalità, che Bergson stesso paragona al razzo oppure «a un centro da cui tutti i mondi zampillerebbero come razzi di un fascio immenso» (*L'évolution créatrice*, 1907, p. 270).³⁰ E ugualmente qui c'è da sottolineare che per Bergson non c'è in generale un vero novum; per pura esagerazione egli ha portato il concetto del novum appunto soltanto alla capitalistica novità delle mode e l'ha stabilizzato in questo modo; l'*élan vital* e niente più è e resta esso stesso un dato fisso della contemplazione. La motivazione sociale per la pseudo-novità di Bergson si trova nella tarda borghesia, che in generale non ha in sé più niente di contenutisticamente nuovo. La base ideologica a ciò corrispondente si trova in ultima analisi nella vecchia eliminazione, zelantemente riprodotta, di due delle caratteristiche più essenziali del novum in generale: della possibilità e della finalità. In entrambe Bergson scorge lo stesso schematismo dell'intelletto micidiale, nemico del cambiamento, che egli per il resto vede all'opera come spazializzazione, causalità, meccanismo. Per tal via il potente regno della *possibilità* diventa

per lui una parvenza della retrospezione: in Bergson non c'è affatto una possibilità, in lui essa è una proiezione che viene proiettata nel passato da ciò che nasce di nuovo. Nel possibile, secondo Bergson, il novum che sta per sorgere viene pensato soltanto come «qualcosa che è stato possibile»: «Il possibile non è altro che il reale, con in più un atto dello spirito che ne riproietta l'immagine nel passato non appena esso si è prodotto... L'effettivo sgorgare di una novità imprevedibile, non predelineata, in alcun possibile, è però il reale che si fa possibile, e non il possibile che diventa reale» (*La pensée et le mouvant*, p. 133). In tal modo, e significativamente, Bergson riproduce quasi la dimostrazione anti-possibilità di Diodoro Crono di Megara, che era appunto vicino agli eleati, i maestri della quiete assoluta. E allo stesso modo Bergson si chiude nei confronti del concetto di novum, poiché considera la *finalità* come mera statuizione di una rigida meta finale, invece che come tendenza della volontà umana verso una meta, alla ricerca del verso-dove e dell'a-che-scopo nelle aperte possibilità del futuro. O meglio: come risolutezza di un lavoro, soprattutto di una pianificazione, che ha puntato il suo verso-dove e il suo a-che-scopo e percorre la via a quella volta. Ma al momento in cui Bergson fa coincidere tutta la prevedibilità con una statica precalcolabilità, non soltanto fallisce l'anticipazione creatrice, questa aurora della volontà umana, ma tutto quanto il vero novum, l'orizzonte dell'utopia. E questo muoversi a banderuola, costantemente sottolineato, questo straripamento, ben difficilmente hanno reso l'universo della novità bergsoniano quel che egli, con una finalità peraltro inevitabile, descrisse in modo fantasmagorico: una «macchina per produrre dèi». Insomma: del novum, affinché esso sia effettivamente nuovo, fa parte non soltanto l'astratta contrapposizione nei confronti della ripetizione meccanica, bensì anche una specie di ripetizione specifica: cioè la ripetizione del contenuto finale totale e ancora non divenuto, che nelle progressive novità della storia viene intenzionato, a cui si tende, che si tenta e che viene prodotto dal processo. Per cui poi lo scaturire dialettico di questo contenuto totale non è più contrassegnato dalla categoria del novum, bensì dalla *categoria dell'ultimum*, e in questa naturalmente cessa la ripetizione. Però essa cessa soltanto perché nella medesima misura in cui l'ultimum rappresenta la novità ultima, cioè suprema, la ripetizione (l'incessante rappresentare la meta della tendenza in tutto ciò che è

progressivamente nuovo) cresce fino a diventare la ripetizione ultima, suprema, più radicale: la ripetizione dell'identità. Col che la novità nell'ultimum, in forza del salto totale che la porta fuori da tutto ciò che finora si è avuto, addirittura trionfa, però in forza di un salto che la porta verso una novità che cessa, ossia verso l'identità. La categoria dell'ultimum non è così non pensata come quella del novum; l'ultimo è sempre stato oggetto di quelle religioni che hanno posto un tempo anche al tempo, e dunque soprattutto della filosofia della religione ebraico-cristiana. Tuttavia proprio in questo modo di trattare la categoria si è reso manifesto che quella del novum, la quale obiettivamente dovrebbe precederla, praticamente non era presente.

Infatti in tutta la filosofia ebraico-cristiana, da Filone e Agostino fino a Hegel, l'ultimum è rapportato esclusivamente a un primum e non a un novum; di conseguenza l'ultimo appare unicamente come il conseguito ritorno di un primo già compiuto, perduto oppure alienato. La forma di questo ritorno assume quella precristiana della fenice che brucia e risorge, accoglie la dottrina eraclea e stoica della conflagrazione universale, secondo la quale il fuoco di Zeus riassorbe in sé il mondo e di nuovo, in cicli periodici, lo rimette fuori. E appunto il *ciclo* è la figura che fa aderire l'ultimum al primum in tal misura che questo vi sbiadisce sul piano logico e metafisico. Certo, Hegel ha visto nell'esser per sé dell'idea, che per lui è l'ultimum e in cui il processo si spegne come in un amen, il primum dell'essere in sé dell'idea non soltanto riprodotto ma adempiuto: la «immediatezza mediata» è raggiunta nell'esser per sé, invece di quella immediata che era all'inizio del mero essere in sé. Ma, come in ogni singola epoca in cui il processo del mondo prende forma, questo risultato è restato anche nella globalità del processo, qui però come risultato ciclico; è il circolo, completamente libero dal novum, della *restitutio in integrum*: «Ciascuna delle parti della filosofia è un tutto filosofico, un circolo che si chiude in se stesso; [...] il tutto si propone perciò come un circolo di circoli» (*Enzyklopädie*, par. 15).³¹ Similmente, nonostante una maggiore riflessione, anche l'ultimum venne qui dovunque privato di tensione per il che il suo omega senza la forza del novum, si riavvolge sull'alfa. E ciò infine vale anche lì dove l'alfa-omega è stato secolarizzato, in maniera meccanica e materialistica, in una palla di vapori, da cui ha origine il mondo e in cui esso si risolve. L'originario e l'archetipo di tutto ciò resta l'alfa-omega

nell'avvolgente cerchio di un'essenza primaria, cui il processo ritorna quasi come un figliol prodigo, annullando la sostanza del suo novum. Tutte queste sono immagini da prigionie opposte alla possibilità reale, ovvero una sua sconfessione, che vuole concepire addirittura il prodotto storico più progressivo unicamente come reminiscenza ovvero riproduzione di un qualcosa posseduto un tempo, originariamente perduto. Di conseguenza, come risulta con chiarezza proprio a proposito dell'ultimum, a questo, ma anche a tutto il novum che lo ha preceduto, sono filosoficamente adeguati soltanto l'anti-reminiscenza, l'anti-Agostino, l'anti-Hegel, l'anti-circolo e la negazione del principio del cerchio, di quello inteso fino a Hegel e Eduard von Hartmann, anzi fino a Nietzsche. Ma la speranza, che in nessun modo, arrivata alla fine, vuole ritrovarsi al punto di partenza, sopprime il ciclo severo. La dialettica, che ha nell'inquietudine il proprio motore e nella natura non manifestatasi il proprio contenuto finale, per nulla presente ante rem, sopprime il ciclo tenace. Le figure della tensione e le forme della tendenza, le cifre reali nel mondo, anche queste prove di un esempio non ancora riuscito, attraverso la loro percentuale di utopia particolarmente alta sopprimono il ciclo radicalmente sterile. L'umanizzazione della natura non ha la sua casa paterna nel principio da cui è fuggita e a cui ritornerebbe con una specie di culto degli avi nella filosofia. Nel processo stesso, ancora senza il problema dell'ultimum, nasce un'immensa quantità di possibilità reali, non certo contenute nell'oroscopo vaticinato al cominciamento. E la fine non è il restituire, ma -proprio come irruzione dell'essenza del che-cosa nel fondamento del fatto-che - è lo spalancarsi del primum agens materiale. In altre parole l'omega del verso-dove si spiega non sulla base di un originario alfa del da-dove, dell'origine, di cui si pretende che sia il massimo della realtà, ma al contrario: quest'origine si spiega soltanto sulla base del novum della fine, anzi entra nella realtà soltanto con questo ultimum, in quanto è in sé stessa ancora essenzialmente non realizzata. L'origine è certamente il realizzante stesso; ma appunto come, proprio nel realizzare, qualcosa è ancora non maturo e non ancora realizzato, così la realizzazione del realizzare, del realizzante stesso, comincia ancora e sempre a iniziare. Nella storia essa è il prender possesso di sé da parte dell'autore storico in quanto lavoratore; nella natura essa è la realizzazione di ciò che ipoteticamente si è chiamato natura naturans ovvero soggetto del

movimento materiale, problema ancora quasi intatto, sebbene chiaramente connesso con il prendere possesso di sé da parte del lavoratore e nella linea di proseguimento della umanizzazione della natura marxiana. Il luogo in cui si attuano entrambe le prese di possesso di sé e il loro novum, il loro ultimum, si trova però unicamente al fronte del processo storico e si trova di fronte prevalentemente la possibilità mediata e reale. *Questa resta ciò che corrisponde all'anticipazione esatta, all'utopia concreta quale correlato obiettivo-reale.* Nello stesso senso in cui il concretamente utopico è un grado di realtà obiettivo e reale al fronte del mondo accadente, in quanto non-ancora-esse-re della «naturalizzazione dell'uomo», dell' «umanizzazione della natura». Il regno della libertà così indicato si costituisce sensatamente non come ritorno ma come esodo, anche se esodo verso la terra di cui sempre si è voluto parlare e di cui il processo canta le lodi.

L'essente «secondo possibilità» e l'essente «in possibilità», corrente fredda e corrente calda del marxismo

Sulla via verso il nuovo occorre per lo più, anche se non sempre, procedere passo passo. Non tutto è sempre possibile ed eseguibile, la mancanza di condizioni non soltanto fa da impedimento, ma addirittura da barriera. Un passo più rapido è permesso, anzi comandato, lì dove il tratto non mostra altri pericoli di quelli escogitati per eccesso di paura o per pedanteria. Così la Russia non dovette aspettare di diventare completamente capitalista prima di poter perseguire con successo lo scopo socialista. Anche le condizioni tecniche complete per la costruzione del socialismo poterono essere acquisite nell'Unione Sovietica in un secondo tempo, nella misura in cui in altri paesi erano già sviluppate e si potevano assumere da lì. Invece, come è ovvio, una via che non è stata assolutamente mai percorsa può essere saltata e scavalcata soltanto a prezzo di insuccessi. Perché possibile è per la verità tutto ciò per cui ci siano condizioni parziali sufficienti, tuttavia appunto per questo è di fatto ancora impossibile tutto ciò per cui non ci siano ancora affatto condizioni. L'immagine finale si dimostra allora un'illusione sia soggettivamente sia obiettivamente; il movimento a quella volta fallisce, nel caso migliore, se procede, a causa delle condizioni economico-sociali presenti e determinanti

si afferma una meta completamente diversa da quella cui si tendeva in maniera astratta e approssimativa. Certo, nell'ideale sogno borghese dei diritti umani erano attive fin dall'inizio le tendenze che poi hanno prodotto il più puro capitalismo. Ma perfino qui aleggiava oltre a ciò una città dell'amore fraterno, una Filadelfia, posta particolarmente lontano dalla Filadelfia reale, che era all'ordine del giorno della storia dell'economia e che perciò venne alla luce. E non molto diverso da una tale Filadelfia probabilmente sarebbe risultato anche il frutto delle utopie pure, semplicemente chiliastiche, se queste non fossero cadute ma fossero arrivate alla meta secondo la misura di ciò che all'epoca era possibile. Le condizioni economiche, che la volontà radicale del regno millenario ha scavalcato e doveva ancora scavalcare da Gioacchino da Fiore fino ai millenaristi inglesi, si sarebbero tuttavia fatte luce nella stessa meta raggiunta: ed esse, di nuovo in forza dell'ordine del giorno capitalistico imminente, non sarebbero state davvero tali da predestinare al regno dell'amore. Tutto ciò è diventato perfettamente comprensibile grazie alla scoperta marxista secondo cui la teoria-prassi concreta è connessa strettissimamente con il modo della possibilità obiettivo-reale da essa indagato. Sia la prudenza critica che determina il ritmo della via, sia la fondata attesa che garantisce un ottimismo militante in vista dello scopo, sono determinate dalla giusta comprensione del correlato della possibilità. Ed esattamente in maniera che questo correlato, come ora si può ormai dire, ha esso stesso a sua volta due lati, per così dire un lato posteriore su cui sono scritte le misure di ciò che *di volta in volta* è possibile, e un lato anteriore, su cui il totum di ciò che *da ultimo* è possibile si dà a conoscere come cosa ancor sempre aperta. Appunto il primo lato, quello delle *condizioni presenti con valore determinante*, insegna come comportarci sulla via verso la meta, mentre l'altro lato, quello del *totum utopico*, fa fundamentalmente evitare che delle acquisizioni parziali su questa via possano esser prese per la meta tutt'intera e la nascondano. In tutto ciò occorre tener fermo che *anche il correlato dalla doppia faccia descritta che è la possibilità reale non è nient'altro che la materia dialettica*. La possibilità reale è solo l'espressione logica di condizionatezza materiale di tipo sufficiente da una parte, di apertura materiale (inesaustività del grembo della materia) dall'altra. Più sopra, nel capitolo precedente (cfr. p. 221), in occasione delle «cause secondarie di disturbo» durante la

realizzazione, è stata addotta già una parte delle definizioni aristoteliche della materia. E' stato ricordato che secondo Aristotele la materia meccanica (το ἐξ ἀνάγκης) rappresenta una resistenza commisuratamente alla quale la forma entelechetica della tendenza non può manifestarsi pura. Di qui Aristotele vuol spiegare i molti ostacoli, le contrarietà casuali, anche gli innumerevoli progressi incompiuti di cui il mondo è pieno. Nel luogo detto, questa definizione della materia è stata designata come definizione di un capro espiatorio, ed essa lo è anche, nella misura in cui viene assolutizzata e in cui deve servire a demonizzare la materia nel suo complesso per sgravare l'entelechia. Ma certamente di questo complesso, di questa assolutizzazione in Aristotele non c'è parola, anzi la sua materia non si limita affatto alla materia meccanica e perfino questa, da cui ha origine il τό ἐξ ἀνάγκης, è per la prima volta in Aristotele associata al concetto estremamente comprensivo della δύναμις ovvero della possibilità obiettivo-reale. Questa connessione apre ora anche al concetto della materia come ostacolo un nuovo significato, non impedito ma determinante: τό ἐξ ἀνάγκης viene completato e allargato attraverso il κατά τό δυνατόν, cioè attraverso ciò che è secondo possibilità, secondo le misure della possibilità. Sotto quest'aspetto la materia è dunque il luogo delle condizioni, a misura delle quali le entelechie si estrinsecano; τό ἐξ ἀνάγκης significa dunque non soltanto meccanica, ma molto di più: nesso ininterrotto di condizioni. E solo da questo essente-secondo-possibilità risulta in ultima analisi l'ostacolo che la forma entelechetica della tendenza incontra sulla sua strada. Da qui risulta anche la conseguenza per cui lo scultore, che lavora «in condizioni più favorevoli», può fare corpi più belli di quelli fisici, nati secondo natura, e per cui un poeta allontana dalle sue creazioni la casualità e la limitatezza, le toglie, come Aristotele dice nella *Poetica*, dal καθ'εκάστον o dalla rispettiva singolarità e le pone nel καθ'όλον ovvero nelle più ricche possibilità di un intero. Ma tutto ciò non sarebbe possibile se Aristotele - e questo è di importanza centralissima - non avesse già tratteggiato anche l'altra faccia, la faccia anteriore della materia della possibilità, anzi se non l'avesse riconosciuta quale materia completamente esente da ostacoli; la materia non è soltanto κατά τό δυνατόν, secondo possibilità, dunque ciò che è di volta in volta condizionante secondo la misura data del possibile, bensì essa è τό δυνάμει ὄν, l'essente-in-possibilità, dunque il grembo - in Aristotele

certo ancora passivo - della fecondità, da cui nascono inesauribilmente tutte le forme del mondo. Con quest'ultima determinazione è stata aperta esattamente la faccia amichevole, se non addirittura quella della speranza, della possibilità obiettiva e reale, per quanto ci sia ancora voluto finché la si fosse capita; il totum utopico è implicito nel δυνάμει ὄν. Ripetiamo e riassumiamo: alla considerazione critica di ciò che di volta in volta va conseguito è preordinato l'essere-secondo-possibilità della materia, alla fondata attesa della raggiungibilità stessa è preordinato l'essere-in-possibilità della materia. E allorché nella scuola panteistica degli aristotelici venne cancellato il passivo dall'ultima determinazione, allorché il δυνάμει ὄν non apparve più come una cera priva di determinazioni su cui si imprimevano le entelechie della forma, quel potenziale che è la materia diventò alla fine luogo di nascita e di sepoltura così come nuovo luogo di speranza delle forme del mondo in generale. Questo sviluppo del concetto aristotelico di materia passa attraverso il fisico peripatetico Stratone, il primo grande commentatore di Aristotele, cioè Alessandro di Afrodisia, attraverso gli aristotelici orientali Avicenna, Averroè e la sua natura naturans, attraverso l'aristotelico neoplatonizzante Avicbron, attraverso i filosofi eretici cristiani del xii secolo Amalrico di Bène e Davide di Dinant, fino alla materia creatrice del mondo di Giordano Bruno (cfr. in merito Ernst Bloch, *Avicenna und die Aristotelische Linke*, 1952, pp. 30 e sgg.). Anzi anche il sostrato autogenerantesi dell'idea del mondo hegeliana, quest'idea che si distoglie così rapidamente dalla materia, contiene ciononostante una gran parte della potenzialità della materia, della materia divenuta potenziale. Negli *Scritti filosofici postumi* (p. 62)³² Lenin nota a tal proposito in particolare una frase della *Logica* hegeliana: «Ciò che appare come attività della forma, è inoltre parimenti il movimento proprio della materia stessa». Ci sono molte frasi simili di Hegel, anche nella sua *Storia della filosofia* (*Werke*, xii, p. 33),³³ concernenti il concetto aristotelico di sviluppo, in cui egli equipara come minimo l'essere-in-sé della sua idea alla δύναμις aristotelica. Ed è giustificata l'ipotesi che, senza quest'eredità aristotelico-bruniana, Marx non avrebbe potuto rimettere sui piedi in maniera così naturale molte parti dell'idea del mondo hegeliana. Anche la dialettica del processo del cosiddetto spirito del mondo non si sarebbe potuta salvare in senso materialistico, né sarebbe potuta divenire coglibile nella materia come legge del movimento. Così

però apparve una materia davvero diversa da quella della massa inerte meccanica, la materia del materialismo dialettico, in quanto materia in cui dialettica, processo, alienazione dell'alienazione, umanizzazione della natura, non sono affatto solo aggettivi esteriori, per non dire appiccicati. Questo per quanto riguarda i correlati alla *considerazione critica del raggiungibile, alla fondata attesa della raggiungibilità stessa* all'interno del correlato che li comprende: la possibilità reale ovvero materia. Freddo e caldo dell'anticipazione concreta vi sono prefigurati, sono riferiti a queste due facce del realmente possibile. La sua *inesaurita pienezza di attesa* illumina la teoria-prassi rivoluzionaria come entusiasmo, le sue *rigide determinazioni non scavalcabili* richiedono una fredda analisi, una strategia prudente e precisa; questa indica un rosso freddo, quella un rosso caldo.

Queste due specie di rosso vanno indubbiamente sempre assieme, però sono diverse. Si rapportano l'una all'altra come il non ingannabile e il non deludibile, come amarezza e fede, ciascuna utilizzata a suo luogo e ciascuna per lo stesso scopo. L'atto d'analisi della situazione compiuto dal marxismo è intrecciato con l'atto entusiasmante e prospettico. I due atti sono unificati nel metodo dialettico, nel pathos della mèta, nella totalità del materiale trattato, tuttavia si mostra chiaramente anche la diversità di sguardo e di situazione. Essa è stata riconosciuta come diversità tra l'analisi delle condizioni secondo la misura del possibile e l'analisi della prospettiva dell'essente-in-possibilità. L'indagine che analizza le condizioni mostra ugualmente la prospettiva, ma con l'orizzonte quale orizzonte *limitante*, quale orizzonte del limitatamente possibile. Senza un tale raffreddamento ne risulterebbe un giacobinismo o addirittura un entusiasmo completamente stravagante, del tutto astrattamente utopico. In tal modo qui si mette piombo ai piedi del superare, scavalcare, sorpassare, poiché il reale, come l'esperienza ci insegna, ha un passo pesante e di rado consiste di ali. Ma l'indagine della prospettiva dell'essente-in-possibilità si volge all'orizzonte nel senso di *un'ampiezza non deformata, smisurata*, nel senso del possibile non ancora esaurito e non realizzato. Ciò naturalmente rende per la prima volta possibile una prospettiva nel senso vero e proprio, cioè una prospettiva verso ciò che è autentico, verso il totum di ciò che accade e di ciò che va sollecitato, verso un totum che non si dia di volta in volta, ma che

sia utopico e storico nel suo complesso. Senza un tale scaldarsi dell'analisi delle condizioni storiche così come delle condizioni attuali e pratiche, quest'ultima soggiace al pericolo dell'economicismo e dell'opportunismo che dimentica il suo fine; l'opportunismo evita la nebbia della fantasticheria esaltata solo in quanto s'immerge nella palude del filisteismo, del compromesso e alla fine del tradimento. Dunque soltanto il freddo e il caldo dell'anticipazione concreta insieme fanno in modo che né la via in sé né la meta in sé vengano adialetticamente scisse l'una dall'altra e in tal modo reificate e isolate. Col che l'analisi delle condizioni su tutto il tratto storico situazionale si presenta sia come smascheramento delle ideologie sia come disincanto della parvenza metafisica; proprio questo fa parte dell'utilissima *corrente fredda* del marxismo. Per tal via il materialismo marxista diventa non soltanto scienza delle condizioni, ma anche, e allo stesso tempo, scienza della lotta e dell'opposizione a tutti gli ostacoli e occultamenti ideologici delle condizioni di ultima istanza, che sono sempre economiche. Rientrano però nella *corrente calda* del marxismo l'intenzione che libera e la tendenza reale umano-materialistica, materialistico-umana, al cui scopo vengono intrapresi tutti questi disincantamenti. Da qui il forte ricorso all'uomo umiliato, asservito, abbandonato, reso disprezzabile, da qui il ricorso al proletariato come luogo di rovesciamento verso l'emancipazione. La meta resta la naturalizzazione dell'uomo e l'umanizzazione della natura poste nella materia che si sviluppa. Quest'ultima materia ovvero il contenuto del regno della libertà si avvicina soltanto nella costruzione del comunismo quale suo unico spazio, non ha avuto ancora presenza da alcuna parte, questo è certo. Ma altrettanto certo è che questo contenuto sta nel processo storico e che il marxismo ne rappresenta la coscienza più forte, la memoria utopica supremamente pratica. Il marxismo come dottrina calda è pertanto riferito unicamente a quel positivo essere-in-possibilità che non soggiace ad alcun disincanto, che abbraccia la crescente realizzazione del realizzante, in primo luogo nell'ambito umano. E che all'interno di quest'ambito significa il totum utopico, appunto quella libertà, quella patria dell'identità, in cui né l'uomo si rapporta al mondo né però il mondo si rapporta all'uomo come a qualcosa di estraneo. Questa è la dottrina calda nel senso del lato anteriore, del fronte della materia, dunque della materia rivolta in avanti. La via si manifesta in essa come funzione

della meta e la meta si manifesta come sostanza in via, su una via indagata nelle sue condizioni e mirata nelle sue aperture. In queste aperture la materia è latente secondo la direzione dei suoi contenuti di speranza obiettivo-reali: come fine della autoalienazione e dell'obiettività carica di estraneità, come materia delle cose per noi. Sulla via che vi conduce accade l'obiettivo superamento del presente nella storia e nel mondo: questo trascendere senza trascendenza, che si chiama processo e che grazie al lavoro umano viene così potentemente accelerato sulla terra. Il materialismo verso l'avanti ovvero la dottrina calda del marxismo è perciò teoria-prassi di un arrivare-a-casa, cioè dell'uscita da un'obiettivazione inadeguata; il mondo diviene per tal via la non-più-alienazione dei suoi soggetti-oggetti, dunque si sviluppa in direzione della libertà. La meta della libertà stessa la si può indubbiamente prendere di mira chiaramente soltanto dal punto di vista di una società senza classi quale essere-in-possibilità determinato. Comunque non è lontana da quell'incontro con se stessi che è stato figurativamente cercato sotto il nome di cultura, con tante ideologie, ma anche con così molteplici pre-apparizioni, anticipazioni all'orizzonte. Il mezzo del primo farsi uomo è stato il lavoro, il terreno della seconda è la società senza classi, la sua cornice è una cultura il cui orizzonte è percorso da nient'altro che da contenuti di fondata speranza, in quanto il più importante, il positivo essere-in-possibilità.

L'apparenza artistica quale visibile pre-apparire

Del bello si dice che esso dà gioia, anzi che viene addirittura goduto. Ma con ciò la sua ricompensa non è affatto esaurita, l'arte non è un pasto. Infatti essa resta anche dopo il suo godimento, perfino nei casi più dolci essa seguita a protendersi in una terra «prefigurata». Il sogno di desiderio fuoriesce qui in qualcosa di indiscutibilmente migliore, e in ciò, a differenza della maggior parte dei sogni politici, è già diventato opera, è un bello *configurato*. Però, in ciò che è stato così configurato vive più che un qualche gioco di parvenza? Il quale per la verità può essere quanto mai artistico, però a differenza di quello infantile non prepara a niente di serio e non lo significa. C'è nel tinnire o anche nel tuonare estetico una qualche moneta sonante, una qualche

dichiarazione che possa venir sottoscritta? I dipinti stimolano meno a questa domanda, perché il colore sta lì solo come certezza sensibile, ma per il resto è più debolmente gravato di pretesa di verità di quanto non lo sia la parola. Infatti la parola non serve soltanto alla poesia ma anche alla comunicazione conforme a verità; per tale comunicazione la lingua rende più sensibili che non il colore, che non il disegno stesso. Ogni buona arte certamente pone fine ai suoi materiali nella bellezza configurata, espone cose, uomini, conflitti in bella apparenza. Ma come stanno *sinceramente* le cose con questa fine, con una maturità in cui maturano soltanto cose inventate? Come stanno le cose con una ricchezza che si comunica solo per via illusoria, nell'apparenza visiva o in quella acustica? Come stanno le cose d'altra parte con il detto pur sempre profetico di Schiller, secondo cui quel che qui è stato sentito come bellezza un giorno ci verrà incontro come verità? Come stanno le cose con il detto di Plotino e poi di Hegel, secondo cui la bellezza è la manifestazione sensibile dell'*idea*? Nel suo periodo positivistico, Nietzsche contrappone a questa affermazione quella significativamente più greve secondo cui tutti i poeti mentiscono. Ovvero: l'arte renderebbe supportabile la vista della vita avvolgendola nel velo del pensiero impuro. Le mele dorate nelle fruttiere d'argento Francesco Bacone le considera davvero non lontane dal miraggio, esse rientrano negli idola theatri della tradizione. Egli paragona la verità alla luce del giorno nuda e chiara in cui le maschere, i travestimenti e le pompe del mondo non appaiono nemmeno per la metà così belli e ricchi come alla luce di candele dell'arte. Stando a ciò, gli artisti cospirano con la parvenza dalla testa ai piedi, non hanno alcuna inclinazione alla verità, bensì hanno l'inclinazione contraria. In tutto quanto l'illuminismo ci sono premesse per l'antitesi arte-verità, ed esse hanno resa sospetta la fantasia artistica dal punto di vista del senso dei fatti. Queste sono le obiezioni *empiriche* a ciò che è torbido e lusinghevole, alla nebbia dorata dell'arte, ed esse non sono le uniche che provengano dall'illuminismo. Infatti accanto a esse ci sono le obiezioni *razionali*, che per la verità rientrano inizialmente nel logos concettuale platonico e fanno parte della sua inimicizia nei confronti dell'arte, particolarmente celebre e particolarmente radicale, ma che si sono reibellettate in opposizione all'arte nella linea calcolatoria dell'intelletto della moderna epoca borghese. E ciò anche lì dove l'inimicizia specifica nei confronti dell'arte,

mostrata dal capitalismo nell'Ottocento e descritta da Marx (con l'art pour l'art come contrappeso e con la dichiarazione di guerra dei Goncourt al «pubblico»), non poteva ancora farsi notare. Rientra qui già la ridicola interrogazione di quel matematico francese che dopo aver ascoltato l'*Iphigénie* di Racine domanda: «Qu'est-ce que cela prouve?». Per quanto questa domanda veda le cose in maniera buffonesca e anche secondo il feticismo della specializzazione, in quanto *puramente razionale* essa si trova in una peculiare e grande scuola di estraneità all'arte, in una scuola che è degna di quella empirica. E significativo che in tutti i grandi sistemi intellettuali della moderna era razionalistica il livello estetico manchi; le idee che in esso risiedono non vengono ritenute per nulla discutibili scientificamente. Nel razionalismo classico francese fiorirono prevalentemente teorie di *tecnica* dell'arte, anche se significative, concernenti principalmente la poetica, e unicamente l'aspetto matematico della musica incontrò l'interesse di Descartes. Mentre per il resto né Descartes né meno che mai Spinoza sanno che c'è un'arte nel nesso ordinato delle idee e delle cose. Perfino l'universale Leibniz ne trasse al massimo alcuni esempi, quali l'accrescimento dell'armonia a opera di ombre e dissonanze, perché cose del genere erano per lui utilizzabili per qualcosa di molto più importante: per la dimostrazione del migliore di tutti i mondi possibili. Il bello armonico è in Leibniz bensì una specie di allusione all'armonia del cosmo scientificamente conoscibile, ma è un'allusione soltanto confusa e perciò la verità può sfuggirle. Di conseguenza l'estetica del razionalismo, quando finalmente e molto tardi venne resa disciplina filosofica, dal wolffiano Baumgarten, cominciò in maniera proprio strana; cominciò cioè con una dichiarata svalutazione del suo oggetto, anzi scusandosi della propria esistenza. L'oggetto estetico era unicamente la cosiddetta capacità inferiore della conoscenza, attiva nella percezione sensibile e nelle sue rappresentazioni. E anche se la bellezza rappresentava la perfezione in questo campo, non era però confrontabile in valore con la perfetta chiarezza della conoscenza concettuale. La svalutazione *razionalistica* dell'arte si mette con ciò sulla linea della svalutazione empirico-positivistica; e tuttavia nemmeno con essa il gruppo dei nemici è esaurito. Anzi l'odio per l'arte diventa totalmente accecante dove non risulta dalla ragione ma spesso al contrario dalla fede o almeno dall'ipotesi di una verità *spirituale*.

Allora si ha l'iconoclastia, in questo caso non contro la nebbia dorata dell'arte, come è stato solito praticarla l'empirismo e da ultimo anche il razionalismo, ma contro la terraferma «arte», cioè contro l'apparenza in essa iperaccentuata. La bellezza, così suona il verdetto, induce alla superficialità, si strugge per il lato esterno e inessenziale e in tal modo distoglie dalla natura delle cose. «Che cosa c'è di buono nell'imitare le ombre delle ombre?», domanda Platone, e in tal modo rende già quasi spiritualmente brusco il suo logos concettuale. D'altra parte: «Non ti farai effigie né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né quaggiù sulla terra né nelle acque sotto la terra», ordina nella Bibbia il quarto comandamento e dà la parola d'ordine per l'iconoclastia di fronte all'invisibilità di Jahvè, alla proibizione di ogni venerazione degli idoli. L'arte nel suo complesso diviene in tal modo una perfezione scintillante, in ultima analisi luciferina, che si oppone alla vera perfezione non ipocrita, anzi la nega. Questa è l'inimicizia nei confronti dell'arte come inimicizia *religiosa* e *spirituale*; nella moralità le corrisponde non senza fondamento il distacco dall'eccessiva visibilità delle «opere», il volgersi all'invisibile e all'autentico della «disposizione interiore». Il puritanesimo, in tale significato ampio (che risale fino a Bernardo di Chiaravalle), culminò da ultimo nell'immenso odio che Tolstoj aveva per Shakespeare, e nel complesso contro tutta quell'opera di cortigianeria che è la bellezza. Perfino nel cattolicesimo, sotto papa Marcello, un horror pulchri ha condotto fino alla progettata proibizione della grandiosa musica ecclesiastica e quest'orrore, applicato al visibile, diede al protestantesimo il Dio spoglio che vuole essere adorato nella fede morale, nel verbo che è la verità. In forma dunque tanto diversa, empiristico-razionalistica, spirituale-religiosa, la pretesa alla verità si fa avanti contro la bellezza. E per quanto queste diverse pretese alla verità (poiché soggettivamente anche quella spirituale è stata tale) siano fra di loro divise, anzi si siano presentate in maniera estremamente contrapposta, ciononostante sono unificate nella volontà di serietà contro il gioco dell'apparenza.

Tutto ciò ha sempre dato da pensare anche agli artisti e proprio quando erano artisti seri. Costoro, poiché non volevano giocare né da prigionieri né da decadenti, sentivano di avere dei doveri nei confronti della questione della verità. In quale ampia misura il bello vuole essere figurativamente vero nelle descrizioni e nelle narrazioni dei grandi realisti. Ciò non soltanto al livello della

certezza sensibile, ma anche in quello dei nessi sociali ampiamente svelati e dei processi naturali. Quanto legittimo è il realismo di Omero, un realismo di una ricchezza talmente precisa che con esso diventa quasi visibile tutta la cultura micenea. E a proposito del libro di Giobbe, del suo XXXVII capitolo, non un matematico francese ma Alexander von Humboldt, come naturalista, dichiara: «I processi meteorologici che accadono nella coltre di nubi, il formarsi e lo sciogliersi dei vapori al cambiare della direzione del vento, il loro gioco di colori, e la produzione di grandine e del tuono rotolante vengono descritti con individuale plasticità; vengono anche sollevate questioni che la nostra fisica odierna è capace bensì di formulare in espressioni più scientifiche ma non di risolvere in maniera soddisfacente» (*Kosmos*, II, Cotta, p. 35). Una tale precisione e un tale realismo è indubbiamente proprio ed essenziale di ogni grande creazione letteraria, spesso anche in una lirica decisamente spirituale e religiosa come nelle figurazioni dei salmi. E l'esigenza di realismo significativo, estraneo a ogni superficialità ma anche a ogni stravaganza, questa gloria di Omero, Shakespeare, Goethe, Keller, Tolstoj, viene tanto riconosciuta nell'arte stessa (negli ultimi tempi come minimo nel romanzo), quando non soddisfatta nei momenti migliori, come se non ci fosse mai stata una diffidenza per amore di verità nei confronti del magister ludi e del suo giocattolo. E tuttavia gli artisti, per quanto divenuti così concreti, non hanno *liquidato* la questione estetica della verità, al massimo l'hanno per parte loro aumentata e precisata in maniera desiderabile e significativa. Infatti proprio nell'opera d'arte realistica si mostra che come *opera d'arte* essa è pur sempre qualcosa d'altro che non una fonte di informazioni storiche e naturali, per non dire poi di scoperte. Le si addicono parole preziose, che indicano le cose in maniera quanto mai precisa ma proprio per questo le spingono oltre la situazione data, le si addice soprattutto un'affabulazione che muove e dispone di persone e avvenimenti con una licenza assolutamente estranea alla scienza. Quale affabulazione e, nel doppio senso della parola, quale completezza d'arte grazie alle cui invenzioni essa riempie gli interstizi nel concretamente osservato e completa la vicenda in archi ben tesi. Una parvenza dell'arrotondare armoniosamente, anche troppo, è in ogni caso evidente anche nelle creazioni artistiche più realistiche, in particolare quelle di tipo romanzesco. E la grande parvenza dà addirittura l'impressione di «offrire di più»

in quelle opere d'arte che non si propongono in primo luogo come realistiche, sia che esse romanzeggino consapevolmente accanto o al di sopra del sussistente, sia che, molto al di sopra e molto al di là di un mero «soggetto», facciano maturare il mito, questa antichissima materia nutritiva dell'arte. La *Resurrezione di Lazzaro* di Giotto, il *Paradiso* di Dante, il cielo nella parte finale del *Faust*: come si rapportano - al di là di tutto il realismo dei particolari - alla questione filosofica della verità? Essi indubbiamente non sono veri nel senso di tutte le nostre conoscenze mondane acquisite, ma allora che significa in maniera legittima, riferita al mondo, l'immenso effetto che fa su di noi il contenuto formale, senz'altro inseparabile, di queste opere? Adesso sorprendentemente, sebbene su tutt'altro piano, il «Qu'est-ce que cela prouve?» di quel matematico francese non è più rinviabile, anche senza matematica e del tutto senza buffoneria. In altre parole: la questione della verità dell'arte diventa, sul piano filosofico, la questione della riproducibilità della bella parvenza eventualmente presente, del suo grado di realtà nella realtà del mondo, che non è ad un solo livello, la questione del luogo del suo correlato obiettivo. L'utopia come determinatezza dell'oggetto, con il grado d'essere del realmente possibile, raggiunge così, nello scintillante fenomeno artistico, un problema di verifica particolarmente ricco. E la risposta alla questione estetica della verità suona: la parvenza artistica non è solo mera parvenza ma è un significato, celato in immagini e determinabile solo in immagini, di ciò che è spinto più lontano, dove *l'esagerazione e l'affabulazione rappresentano un pre-apparire della realtà, significativo e compresente nello stesso presente in movimento*, un pre-apparire rappresentabile in maniera specifica appunto in un senso esteticamente immanente. Qui viene messo in luce quel che il senso abituale o non ottuso riesce ancora a vedere appena nei procedimenti individuali, così come in quelli sociali e in quelli naturali. Questo pre-apparire diviene conseguibile proprio per il fatto che l'arte porta alla fine i suoi materiali, in forme, situazioni, vicende, paesaggi, e li esprime compiutamente nel dolore, nella felicità, nel significato. Il pre-apparire stesso è questa raggiungibilità ottenuta perché il mestiere del *portare-fino-alla-fine si esplica nello spazio dialetticamente aperto*, in cui ogni oggetto può venire esteticamente rappresentato. Esteticamente rappresentato significa: in maniera immanente e riuscita, pienamente configurata, più essenziale che nel presentarsi di quest'oggetto sul

piano immediato e sensibile oppure immediato e storico. Questa configurazione completa resta parvenza anche come pre-apparire, ma non resta illusione; piuttosto, ciò che appare nell'immagine artistica viene acuito o ispessito verso una decisione, che la realtà dell'esperire per la verità mostra solo di rado, ma che è senz'altro posta nei soggetti. Ciò l'arte lo rende riconoscibile con una parvenza fondata, sulla scena considerata come istituzione paradigmatica. Essa resta virtuale, però nello stesso senso in cui è virtuale l'immagine nello specchio, cioè riproduce sulla superficie riflettente un oggetto al di fuori di se stesso, con tutta la dimensione della profondità. E il pre-apparire, a differenza di quello religioso, resta immanente nonostante tutta la sua trascendenza: esso amplia - come Schiller definì proprio il realismo estetico sulla base dell'esempio di Goethe - la «natura, senza oltrepassarla». La bellezza, anzi addirittura la sublimità, sono così vicarie di un esistere degli oggetti non ancora divenuto, di un mondo completamente formato senza accidentalità esterna, senza inessenzialità, senza incompiutezza. Così suona la parola d'ordine del pre-apparire esteticamente tentato: come potrebbe *compiersi il mondo senza che esso venga fatto esplodere e scompaia apocalitticamente come avviene nel pre-apparire cristiano-religioso* (in proposito vedi Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 1923, p. 141).³⁴ L'arte, con le sue formazioni in ogni epoca uniche e concrete, cerca tale perfezione soltanto in esse, con la totalità come particolarità penetrantemente contemplata; mentre invece la religione cerca una perfezione utopica nella totalità e pone la salvezza individuale ancora completamente nel totum, nel «Faccio nuova ogni cosa». L'uomo in questo caso deve venire rigenerato, la società deve essere trasformata in civitas dei, la natura deve essere trasfigurata in celestialità. L'arte invece resta a tutto tondo, come arte «classica» ama la navigazione sotto costa intorno al già dato, perfino come arte gotica ha in sé compensazione e omogeneizzazione nonostante tutti gli oltrepassamenti. L'impressione di esplosione e di accadimento in uno spazio aperto la dà soltanto la musica, che pertanto come tale porta in sé sempre qualcosa di eccentrico rispetto alle altre arti, come se fosse solo trasposta sul piano del bello o del sublime. Tutte le altre arti perseguono la rappresentazione del puro carato nelle singole forme, situazioni, vicende del mondo, senza che questo mondo venga fatto saltare in aria; da qui la perfetta visibilità di questo

pre-apparire. Pertanto l'arte è non-illusione, infatti essa agisce in una linea di prolungamento del divenuto, nella sua configurazione formata e più adeguata. Ciò arriva fino al punto che uno scrittore antico, Giovenale, per esprimere tutti i possibili terrori di una tempesta la chiama «poetica tempestas». E ciò va così in profondità che Goethe, nelle sue annotazioni al *Saggio sulla pittura* di Diderot, al naturalismo che si limita a riprodurre oppone la concentrazione come realismo: «E dunque l'artista, grato alla natura, che ha prodotto anche lui, le restituisce una seconda natura, ma una natura sentita, pensata, umanamente perfetta». Questa natura umanizzata è però al tempo stesso una natura in se stessa più perfetta; non, per la verità, al modo dell'apparenza sensibile di un'idea in ogni caso già bell'e pronta, come dice Hegel, ma nella direzione della crescente estrinsecazione dell'entelechia, come indica Aristotele. Sì, proprio ciò che va portato ad esecuzione entelechicamente o, come Aristotele anche dice, tipicamente, viene ricordato di nuovo in maniera vigorosa nella frase di Engels, secondo cui l'arte realistica è rappresentazione di caratteri tipici in situazioni tipiche.

Il tipico nella definizione engelsiana non indica naturalmente il medio, bensì il significativamente caratteristico, in breve l'immagine essenziale della cosa, decisamente sviluppata sulla base di istanze esemplari. Dunque su questa linea si trova la soluzione della questione estetica della verità: *l'arte è un laboratorio e allo stesso tempo una festa di possibilità eseguite*, insieme con le alternative ivi sperimentate fino in fondo, dove l'esecuzione così come il risultato avvengono nel modo della parvenza fondata, cioè del pre-apparire mondanamente perfetto. Nella grande arte l'ingrandimento così come l'affabulazione sono riportati, nella maniera più evidente, alla conseguenza tendenziale e all'utopia concreta. Che però il richiamo alla perfezione - lo si può chiamare la preghiera atea della poesia - diventi pratico anche solo in una qualche misura e non si limiti a restare nel pre-apparire estetico, è una decisione che non si prende nella poesia ma nella società. Solo la storia padroneggiata, con l'intervento di una contromossa rispetto agli ostacoli, con un'attiva promozione della tendenza, aiuta a che ciò che è essenziale nella distanza dell'arte diventi sempre più manifestazione nella pratica della vita. Questa è poi la stessa cosa di un'iconoclastia divenuta giusta, non cioè annientamento delle opere d'arte ma irruzione in esse, allo scopo

di far fruttificare ciò che in esse è contenuto eventualmente non soltanto in maniera tipica ma paradigmatica, dunque esemplare. E dovunque l'arte non si metta fuori gioco riducendosi a illusione, la bellezza, anzi il sublime è ciò che media un presagio di futura libertà. Spesso arrotondata, mai chiusa: questa massima goethiana di vita è anche quella dell'arte, con l'accento della coscienza e del contenuto, in ultima istanza, sul non concluso.

Falsa autarchia; il pre-apparire come frammento reale

Spesso arrotondata: non si addice a un'immagine bella di darsi come incompiuta. Il non finito le è esteriore, non pertinente, e l'artista che non ha completato quel che doveva ne è infelice. Questo è perfettamente giusto e ovvio nella misura e nei limiti in cui si tratta della forza formale sufficiente. La fonte dell'abilità artistica è la capacità che si intende del fatto suo e ne vuole avere una cura totale. Ma naturalmente proprio per amore della cura non isolata deve essere notata sempre di nuovo anche la minaccia portata da quell'abilità artistica che non nasce dalla capacità, ma dalla parte della *mera parvenza*, che è propria perfino del pre-apparire. Alla mera parvenza basta il fascino dell'intuizione piacevole e della sua rappresentazione, per quanto immaginario possa anche eventualmente essere il rappresentato. Anzi, l'immaginario o ciò che è diventato immaginario può dare alla mera parvenza una rotonda armonia particolarmente decorativa, in cui la serietà della cosa disturbi il meno possibile, men che meno interrompa, il bel gioco coerente. Proprio poiché la mera parvenza lascia abitare assieme le immagini in maniera particolarmente leggera e particolarmente irreali, essa garantisce quel piacevole nesso superficiale che non mostra alcun interesse e nessuna presenza di una cosa al di là della piatta illusione. La mancanza di fede nella cosa rappresentata può aiutare la liscia illusione addirittura più che non lo scetticismo. Ciò si mostrò nella pittura del rinascimento nei confronti degli dèi dell'antichità, nella riproduzione dei quali il pittore non doveva temere di essersi comportato senza sufficiente rispetto nei confronti del sacro; la stessa cosa si mostrò poco più tardi nella poesia mitologicamente armonizzata. Nei *Lusiadi* Camões fa dire alla sua dea Teti, in maniera del tutto ironica eppure in versi quanto mai splendidi, che

lei come anche Saturno, Giove e tutti gli altri dèi che vi compaiono sono «mere favole, create per i mortali da cieco inganno, buone solo a dar fascino al canto». Per la verità qui, attraverso l'uso della bella parvenza, vennero conservati nel ricordo dei contenuti mitologici, anzi vennero proprio introdotti nelle possibili allegorie di un pre-apparire, tuttavia con i mezzi di quella compiuta pienezza cui la parvenza mai interrotta invita particolarmente. E in conclusione un ulteriore invito procede dal lato dell'*immanenza senza frattura esplosiva*, che circonda ogni arte, non soltanto quella antica o classico-anticheggiante. Proprio il medioevo dà nella sua arte vari esempi di un compiuto soddisfacimento di tipo estetico, nonostante la coscienza religiosa trascendente. Il gotico contiene questa coscienza, tuttavia in esso c'era in egual misura un'armonia singolare, discendente dall'equilibrio greco-classico. Il primo Lukács a suo tempo ha constatato, in maniera molto acuta anche se esagerata: «Così, della chiesa si fece una nuova *polis* [...] dello slancio, la scala delle terrene e celesti gerarchie. E in Giotto e in Dante, in Wolframio e in Nicola Pisano, in Tommaso e in Francesco, il mondo ridivenne perfetto, perspicuo ridivenne totalità: l'abisso perdette la pericolosità delle effettive profondità, e il suo tenebrore fu tutto intero - senza che per questo ci scapitasse affatto la forza nerolucante - trasformato in pura superficie, e s'integrò così spontaneamente in una conchiusa unità cromatica; l'invocazione al riscatto divenne una dissonanza nell'ambito del sistema perfettamente ritmico del mondo e rese possibile un equilibrio nuovo, sì, ma non meno colorito e perfetto di quello greco: l'equilibrio delle tonalità contrastanti, eterogenee» (*Die Theorie des Romans*, 1920, pp. 20 e sgg.).³⁵ Le secessioni tedesche dal gotico, come quella di Grunewald, non vengono comunque colte da questa specie di perfezione. In maniera tanto più compatta tuttavia ci guarda, anche se non certo con forza classica, questa ipostasi dell'estetico, da un medioevo rimasto determinato in senso mediterraneo. Qui c'è un equilibrio e una completezza del contesto che non è soltanto idealistica ma per la sua origine ultima proviene dal grande Pan, dall'immagine primeva di ogni compimento. Pan è l'uno e tutto del mondo, venerato come quell'intero cui non manca nulla. Da qui la seduzione ultima a nient'altro che non fosse rotonda armonia, da qui però anche l'equilibrio greco come modo secolarizzato dell'*immagine del mondo* perfettamente pagana, dunque *priva di cesure: del mito astrale*. In esso il cosmo era

effettivamente «ornamento», cioè bellezza equilibrata; esso era qualcosa che ruotava incessantemente intorno a se stesso e hen kai pan un cerchio esso stesso e non una parabola aperta, una sfera e non un frammento di processo. Non senza fondamento, di conseguenza, l'arte in questa forma fin troppo arrotondante ha spesso un'impostazione panteistica, e non senza fondamento, d'altra parte, un sistema ben intessuto agisce come piacevolmente bello anche in contesti extra-artistici.

Il piacere per la manifestazione sensibile, per il vestito vivente della divinità, contribuisce certo, per parte sua, a questo aspetto panteistico, tuttavia in maniera più forte seduce in suo favore il nesso armonico non disturbato, il «cosmo» anche senza «universo». Tutti questi assieme sono i diversi motivi per cui nell'opera d'arte può vivere anche un'autentica abilità, un'autarchia della compiutezza parvente, che in un primo momento, in quanto esagerata e immanente, cela il pre-apparire. Ma allo stesso titolo, e proprio questo è l'altro elemento decisivo, quello decisamente vero, ogni grande arte mostra la piacevolezza e l'omogeneità del suo contesto di opere, rotte, aperte, sfogliate da una propria iconoclastia, in tutti i luoghi in cui l'immanenza non venga spinta fino alla compattezza formale e contenutistica, in cui essa stessa si mostri come ancora *frammentaria*. Lì - senza nessun paragone possibile con la mera casualità di ciò che è frammentario in senso evitabile - si apre ancora uno spazio cavo di tipo obiettivo, supremamente obiettivo, con un *'immanenza non armonizzata*. E proprio lì i *significati estetico-utopici* del bello, anzi del sublime, mostrano la loro sede. Solo l'elemento di frattura nell'opera d'arte fin troppo acquietata, provvista di un tono da galleria in quanto divenuta mero objet d'art, o anzi, molto meglio, lo stesso elemento di apertura, già configurato nelle grandi opere d'arte, dà il materiale e la forma per una cifra dell'autentico.

Mai chiusa: proprio per quel che è fin troppo bello va bene se lo smalto salta. Se la superficie impallidisce o si oscura come a sera, quando la luce cade obliquamente e le montagne si stagliano. Il frammentarsi della superficie così come del nesso meramente ideologico-culturale, su cui si sono rette le opere, sprigiona profondità, dovunque essa sia presente. Con ciò intendiamo non la rovina sentimentale e neanche quella specie di frammento che, come spesso avviene nelle statue greche, tiene più compattamente insieme la figura, producendo una maggiore unità del blocco e una

severità plastica. Cose del genere per la verità sono magari miglioramenti formali, ma non necessariamente il rafforzamento della cifra di cui qui si tratta. Questo avviene unicamente attraverso le lacerazioni del disfacimento, nel senso tutto specifico che il disfacimento possiede nell'objet d'art e come trasformazione dell'objet d'art. In questa maniera invece della rovina o di un torso si produce un frammento *aggiuntivo*, e precisamente un frammento che può rendere meglio giustizia al contenuto di profondità dell'arte che non la compiutezza che l'opera poteva mostrare nella sua epoca. Frammento aggiuntivo diventa in tal modo, nella decadenza che la porta alla essenzializzazione, ogni grande arte, anche una così compattamente chiusa come quella dell'Egitto; infatti si manifesta il fondo utopico su cui era stata iscritta l'opera d'arte. Se l'appropriazione della eredità culturale può essere sempre critica, allora questa appropriazione, quale momento particolarmente importante, contiene l'autodissoluzione di ciò che è stato reso objet d'art da museo, ma anche della falsa compiutezza che magari l'opera d'arte aveva nel proprio mondo e che nella contemplazione da museo aumenta ancora. L'elemento insulare salta, si manifesta una successione di figure piena di formazioni simboliche aperte e tentatrici. Tanto più se il fenomeno del frammento aggiuntivo si unisce con quello che è *creato nell'opera d'arte stessa*: appunto non nel senso consueto, per non dire piatto, del frammentario come ciò cui non è bastata la capacità o del non finito per colpa del caso, ma nel senso concreto di ciò che è rimasto non concluso anche quando la maestria era suprema, del *trasformato attraverso la pressione dell'utopia*. Questo è il caso della grande arte gotica, a volte anche del barocco, che nonostante tutto il vigore delle loro opere, anzi proprio a causa sua, avevano uno spazio cavo e dietro di questo una feconda oscurità. Così proprio il gotico completamente compiuto, nonostante ci sia Pan anche qui, produce un frammento proveniente da un centrale non-poter-terminare.

In maniera curiosa, ne nascono addirittura frammenti nel senso consueto di frattura, tuttavia nel senso non consueto, sebbene unicamente legittimo, di un ultimum che appare solo per allusioni. Questo è il caso di Michelangelo, che ha lasciato più frammenti di qualunque altro grande maestro e, cosa che dà da riflettere, nella sua specializzazione più propria, nella scultura e non nella pittura. Infatti in questa egli ha portato a termine tutto quel che aveva

cominciato, mentre nella scultura e anche nell'architettura, in maniera del tutto sproporzionata, ha messo da parte cose compiute a metà, non le ha mai riprese in mano e le ha lasciate così. Vasari diede alla storia dell'arte il segnale di meravigliarsi sullo scarso numero di ciò che Michelangelo aveva portato a termine completamente e di meravigliarsi tanto più in quanto la straordinaria grandezza che c'era nella mèta cui tendeva corrispondeva perfettamente alla forza e alla natura di questo genio. Ma ciò che qui offriva resistenza all'arrotondamento e al compimento artistici era proprio ciò che corrispondeva alla grandezza straordinaria di Michelangelo, era la consonanza fra una natura iperpotente e l'iperpotenza del compito, così che niente di portato a termine poteva sufficientemente soddisfare questa adeguazione; anzi la perfezione stessa, in quanto così profondamente spinta verso l'assolutezza, diventa un frammento. Questo tipo di frammento poi è niente di meno che un ingrediente del non chiesastico, del cattedralico non armonizzato, è la coscienza: gotico anche post festum. La profondità della perfezione estetica mette essa stessa in moto il non compiuto: in tal senso perfino quel che in Michelangelo è non-frammentario nel senso consueto, le figure della Cappella Medicea così come la cupola di San Pietro, arriva a quella smisuratezza che è la misura dell'ultimum nell'arte. Da qui, in ultima analisi, il legittimamente cioè obiettivamente frammentario in tutte le opere di questa specie ultimativa, nel *Divano occidentale-orientale*, negli ultimi quartetti di Beethoven, nel *Faust*, in una parola dovunque il non poter finire fa grandi nel terminare. E se si cerca la fondazione ideologicamente ancora del tutto attiva per una tale iconoclastia interiore nella grande arte compiuta e proprio in essa, lo si trova nel pathos della via e del processo, nella coscienza escatologica che attraverso la Bibbia è entrata nel mondo. La totalità è nella religione dell'esodo e del regno unicamente una totalità totalmente trasformante ed esplodente, una totalità utopica; rispetto a questa totalità non soltanto il nostro sapere, ma anche tutto ciò che finora è divenuto e cui si riferisce la nostra coscienza, appare un frammento. Un frammento d'opera o un frammento obiettivo proprio anche nel senso più produttivo, non soltanto in quello della limitatezza propria della creatura, o addirittura della rassegnazione. Il «Vedi, io faccio nuova ogni cosa», nel senso dell'esplosione apocalittica, vi sta sopra e influenza ogni grande opera con lo spirito in base al

quale Dürer ha denominato la sua creazione gotica «Apocalypsis cum figuris». L'uomo è ancora non ispessito, l'andamento del mondo è ancora non deciso e non concluso, e così è anche la profondità in ogni informazione estetica: *questo elemento utopico è il paradosso nell'immanenza estetica, ciò che le è immanente nella maniera più radicale*. Senza tale potenza di produrre frammenti la fantasia estetica avrebbe per la verità abbastanza capacità di vedere nel mondo, più che ogni altra appercezione umana, ma in ultima analisi non avrebbe un correlato. Infatti il mondo stesso, quando si trova a mal partito, se la cava anche nell'incompletezza e nel processo sperimentale. Le figure che questo processo abbozza, le cifre, le allegorie e i simboli di cui è tanto ricco, sono *tutti quanti ancora frammenti, frammenti reali, attraverso i quali il processo fluisce non concluso e procede dialetticamente ad altre forme frammentarie*. Il frammentario vale anche come simbolo, sebbene il simbolo non si riferisca al processo ma all'unum necessarium che vi si trova; ma proprio attraverso questo riferimento e solo attraverso il fatto che esso è nient'altro che un riferimento e non un essere arrivati, anche il simbolo contiene un frammento. Il simbolo reale a sua volta è tale soltanto perché, invece di essere celato solo allo spettatore e chiaro invece in sé e per sé, proprio in sé e per sé non è ancora manifesto. Ciò dunque costituisce il significato del frammento, visto a partire dall'arte e non semplicemente dall'arte; il frammento si annida nella cosa stessa e, rebus sic imperfectis et fluentibus, è ancora cosa del mondo. L'utopia concreta come determinatezza dell'oggetto presuppone un frammento concreto come determinatezza dell'oggetto e lo implica, anche se certamente come qualcosa in ultima analisi superabile. Perciò ogni pre-apparire artistico, e certamente ogni pre-apparire religioso, è concreto solo per il motivo e nella misura in cui ciò che è frammentario nel mondo gli offre in ultima analisi lo strato e il materiale per costituirsi come pre-apparire.

Si tratta del realismo, tutto ciò che è reale ha un orizzonte

Aderire alle cose e sorvolarle sono due atteggiamenti entrambi sbagliati. Entrambi restano esteriori, superficiali, astratti, e in quanto immediati non si staccano dalla superficie. L'aderire vi resta in ogni caso, il sorvolare la mantiene nella propria sregolata

interiorità così come nell'altra immediatezza, semplicemente annebbiata, verso cui fugge. Tuttavia certamente il sorvolare appartiene a un tipo umano superiore che non il prender le cose come sono. E soprattutto: l'aderire a queste cose resta piatto anche quando sia ponderato, cioè resta empirico, mentre l'esaltazione, quando è ponderata, può assolutamente cessare di essere priva di terreno. Il piatto empirista così come l'entusiasta fanatico sono sempre sorpresi dal flusso del reale, che entrambi non afferrano, ma il primo, in quanto feticista dei cosiddetti dati di fatto, resta ostinato, mentre chi fantastica può eventualmente imparare. Nel mondo soltanto la reificazione, che fissa singoli momenti del processo e li solidifica in fatti, corrisponde all'empirista, e questi sta e cade con essa. Il sorvolare invece è per lo meno in movimento, dunque in un rapporto che non deve restare fondamentalmente non mediabile col movimento reale. Nella figurazione il sorvolare ha dalla sua parte l'arte, anche se con molta parvenza, molta preoccupante fuga verso una parvenza onirica, addirittura intenzionalmente falsa. Ma la concreta rettificazione del sorvolare apre nell'arte, e non soltanto nell'arte, immagini, conoscenze, tendenze che accadono contemporaneamente nell'uomo come nell'oggetto a lui subordinato. Proprio questa concretezza non sorge dall'empirismo appiattito a terra e dal naturalismo che gli corrisponde esteticamente, e che dalla constatazione di ciò che è di fatto non si spinge mai all'indagine di ciò che accade in via essenziale. Mentre invece la fantasia, non appena si presenta come fantasia concreta, è capace di rappresentarsi non soltanto la sovrabbondanza sensibile, ma anche le relazioni di mediazione esistenti sia dentro sia dietro l'immediatezza effettivamente vissuta. Invece del fatto isolato e del contesto superficiale dell'immediatezza astratta, anch'esso isolato dall'intero, emerge ora il riferimento delle manifestazioni all'intero della loro epoca e al totum utopico che si trova in processo. Per mezzo di una fantasia così costituita l'arte diventa conoscenza, e precisamente grazie a pertinenti immagini singole e quadri d'insieme caratteristici e tipici; essa persegue il «significativo» delle manifestazioni e lo esegue. Per mezzo di una fantasia così costituita la scienza coglie il «significativo» delle manifestazioni mediante concetti, in quanto essi non restano mai astratti, mai tali da fare impallidire il fenomeno o addirittura da perderlo. E il «significativo», nell'arte come nella scienza, è il

particolare dell'universale, l'istanza, di volta in volta data al nesso dialettico e aperto, la figura di volta in volta caratteristica e tipica del totum. E il totum vero e proprio, in cui anche il tutto di tutti i momenti epocali epocalmente compreso è esso stesso a sua volta un momento, proprio nelle grandi opere ampiamente mediate si manifesta solo all'orizzonte, non in una realtà già compiutamente configurata. Tutto ciò che vive, dice Goethe, ha un'atmosfera intorno a sé; tutto ciò che è reale, poiché è vita e processo, e poiché può essere correlato della fantasia obiettiva, ha un orizzonte. Uno interiore, per così dire estendentesi verticalmente, nella propria oscurità, e uno esteriore di grande ampiezza, nella luce del mondo; ed entrambi gli orizzonti nei loro recessi sono riempiti della stessa utopia, di conseguenza identici nell'ultimum. Lì dove l'orizzonte prospettico è tralasciato, la realtà si manifesta soltanto come divenuta, come realtà morta, e sono i morti, cioè i naturalisti e gli empiristi, che qui seppelliscono i loro morti. Dove invece si ha costantemente di mira anche l'orizzonte prospettico, il reale si manifesta come ciò che esso è in concreto: come intreccio di processi dialettici, che si svolgono in un mondo incompiuto, in un mondo che non sarebbe assolutamente mutabile senza il gigantesco futuro della possibilità reale in esso. Insieme con quel totum che non rappresenta il tutto isolato di una sezione di processo di volta in volta dato, ma invece l'intero della cosa che in generale è pendente nel processo, dunque che è costituita ancora secondo tendenza e in maniera latente. Questo soltanto è realismo, esso comunque è inattuabile per quello schematismo che già sa tutto in anticipo, che scambia per realtà il suo modello monotono, anzi esso stesso formalistico. La realtà senza possibilità reale non è completa, il mondo senza peculiarità gravide di futuro merita tanto poco uno sguardo, un'arte, una scienza, quanto il mondo del piccolo-borghese. *L'utopia concreta sta all'orizzonte di ogni realtà; la possibilità reale circonda fino alla fine le tendenze-latenze dialettiche aperte.* Da queste viene attraversato in maniera autenticamente realistica il movimento non concluso della materia non conclusa, e il movimento è, secondo il profondo detto di Aristotele, «entelechia incompiuta».

18. GLI STRATI DELLA CATEGORIA POSSIBILITÀ

Quanto spesso qualcosa si manifesta così da poter essere. O magari così da poter essere diverso da quel che è stato finora, per cui ci si potrebbe fare qualche cosa. Ma nemmeno questo sarebbe possibile se non vi fosse un qualche possibile in esso e davanti a esso. Qui c'è un vasto campo su cui bisogna indagare più che mai. Già il poter dire e pensare un poter-essere non è per niente ovvio. Lì c'è ancora qualcosa di aperto, può essere inteso diversamente da come lo è stato finora, può essere modificato nelle sue misure, collegato diversamente, mutato. Dove non si può far nulla e non è più possibile nulla, la vita si ferma. «Ora tutto, tutto deve cambiare», come sarebbe altrimenti possibile questa esclamazione tanto giovanile? Certo, in ciò che è semplicemente possibile c'è molto di vago, anche di sfuggente, non soltanto di fluido o di ciò che conserva fluido. Ma come l'uomo è eminentemente la creatura che penetra nel possibile e lo ha davanti a sé, così sa anche che questo non coincide con il vago, che proprio il suo elemento di apertura non è per nulla qualcosa di arbitrario. Anche il poter-essere ha le sue leggi, anche nel mero gioco di parole, così come e soprattutto nella serietà che presto ne prende il posto. E il materiale che ci sta davanti, che ha in sé tante cose vaporose, è al tempo stesso uno dei materiali più pesanti e richiede di venir trattato rigorosamente. Altrimenti non diventano visibili soprattutto i diversi strati del poter essere.

Il formalmente possibile

In primo luogo naturalmente anche troppe cose possono essere semplicemente dette tanto per dire. Di per sé si lascia dire tutto, le parole le si può mettere insieme senza che abbiano un significato. Sono possibili connessioni quali: «un rotondo oppure»; «un uomo e è». Al di fuori del fatto che le si *può dire*, in queste cose non è contenuta proprio alcuna possibilità; esse sono *nonsensi* privi di significato. Diversamente però stanno le cose già negli enunciati non privi di senso ma contrari al senso, in dichiarazioni per cui l'ascoltatore si mette pur sempre le mani nei capelli. Nel caso cioè in cui l'enunciato si contraddice immediatamente, come nel concetto «quadrato rotondo» oppure nel giudizio: «sale su una nave che era già partita». Un tale significato, che immediatamente si contraddice nell'attributo ovvero nel predicato, è assurdo, tuttavia

non è un nonsenso, ma appunto un *contro-senso*. A differenza dell'insensatezza semplicemente dicibile, il controsenso è solitamente una cosa possibile al pensiero, un poter-essere *formale*; infatti possibile al pensiero è tutto ciò che può venir pensato come in rapporto a qualcosa. Anzi perfino le relazioni i cui membri sono non soltanto assurdi ma hanno fra di loro un rapporto del tutto *disparato*, in quanto disparati rappresentano pur sempre ancora una relazione formalmente registrabile, cioè appunto una relazione disparata, rientrano in ciò che è possibile pensare. Tali sono gli enunciati: «triangolo iroso», oppure: «ponte sospeso erudito», oppure: «il cavallo che è tuono» e altre combinazioni incompatibili. Tale esagerazione mostra al tempo stesso quanto sconfinato possa essere il meramente possibile al pensiero. Del resto perfino la relazione nell'enunciato che fra le cose non esistono affatto relazioni aveva un suo sterile posto in quel che è possibile pensare. Come nel pensare può esservi una ricchezza discendente dall'imprecisione, dunque una cattiva ricchezza, allo stesso modo nel possibile al pensiero c'è anche una cattiva apertura. E questa sussiste accanto a quella buona, che si manifesta soprattutto nel formale poter-essere di ciò che si contraddice.

Il possibile obiettivo-cosale

Dunque fin troppe cose possono essere non soltanto dette ma anche venir pensate. Perciò ha un aspetto più determinato il poter-essere che si può trovare non soltanto nel pensiero ma anche nel conoscere. Questo possibile non è sconfinato, ma di volta in volta denominabile e gradualmente comunicabile commisurata-mente alle condizioni note. Mentre tali denominazioni e gradi rappresentano però dapprima solo gradi del conoscere-riconoscere, non gradi dell'interna maturazione delle condizioni dell'oggetto oggettuale stesso, il possibile qui non è ancora un possibile rigorosamente oggettuale ma cosale, cioè conoscitivamente adeguato alla cosa. Perciò si mostra come enunciato della prudenza, di conseguenza come enunciato della fondata opinione, della fondata *ipotesi* del suo poter essere, in una parola come possibilità cosalmente-obiettivamente fondata. E' la *fondazione* a star qui in luogo della condizione ovvero del fondamento reale, però in maniera tale che la fondazione, dunque la condizione

gnoseologicamente presente di un enunciato affermativo cosalmente valido, non sta qui completa davanti agli occhi. Possibile al pensiero è tutto ciò in cui in generale qualcosa può venir pensato come in relazione, ma oltre a ciò *per tutte le altre specie* del poter-essere vale che il *possibile è il parzialmente condizionato* ed è possibile solo in quanto tale. Da qui in avanti occorre attenerci alla definizione data poiché essa contiene il criterio del possibile in tutte le sue variazioni. In altre parole: ogni possibile, al di là di ciò che è meramente possibile al pensiero, significa un'apertura in conseguenza di un fondamento condizionale non ancora completamente sufficiente, dunque presente in maniera più o meno insufficiente. Dal momento che si hanno solo alcune condizioni ma non tutte, da un tale possibile non si può concludere ancora alla realtà, di conseguenza vale il vecchio principio scolastico: a posse ad esse non valet consequentia. Torniamo ora a ciò che è cosalmente possibile, che qui ci sta occupando: esso è ugualmente una condizionatezza parziale, anzi più esattamente soltanto *conoscenza-riconoscimento* cosalmente parziale della condizionatezza. Questa condizionatezza è parziale e deve esserlo, poiché la raccolta completa delle condizioni renderebbe il verificarsi di un avvenimento non più soltanto ipotizzabile, più o meno verosimile, dunque cosalmente possibile, ma incondizionatamente certo. Pertanto non è leale, se si è acquisita la piena conoscenza di condizioni completamente presenti, scommettere sul verificarsi di un evento; ed è vile o stupido con una tale conoscenza in tasca fare ancora il Fabius Cunctator. Il possibile obiettivo-cosale (come del resto anche il possibile obiettivo-oggettuale e il possibile reale, di cui parleremo più in là), viene enunciato in un giudizio ipotetico oppure, quando la certezza è ancora minore, in un giudizio problematico. Il giudizio ipotetico si distingue, sotto questo aspetto, dal giudizio problematico, perché presuppone premesse non ancora verificate, mentre il giudizio problematico, che nella sua forma tace i presupposti: «oggi può piovere», «Leucippo forse ha vissuto», «è possibile che le radiazioni cosmiche provengano da una costellazione nella via lattea», oltre i presupposti non ancora confermati ne presuppone altri sconosciuti. Il giudizio problematico è di conseguenza il giudizio propriamente sviluppato della possibilità come determinazione cosalmente modale: P è attribuito a S nel modo del poter-essere. Un caso particolare qui

pertinente è rappresentato dai giudizi impropri, anzi spuri, della possibilità; sono quelli della conoscenza insufficiente, non sul piano dell'indagine ma su quello dell'acquisizione. Questo pot-essere, cosale ma spurio, finora non lo si è separato da quello autentico, e tuttavia salta agli occhi la differenza, così importante a proposito del livello del possibile. Un giudizio modale spurio è per esempio il seguente: «L'acqua può essere scomposta dalla corrente elettrica». In realtà l'acqua viene sempre scomposta dalla corrente elettrica (se non ci sono condizioni nuove, eventualmente di disturbo). E' anche vero che la conoscenza di questo procedimento è completa-mente fondata, ne esistono tutte le condizioni; dunque il suddetto contenuto del giudizio è indubitabile. Non altrettanto indubitabile è unicamente il livello di conoscenza da parte della coscienza che acquisisce il principio e il giudizio citato è formato modalmente, travestito modalmente soltanto in questa considerazione psicologico-pedagogica, dunque extralogica. Cosalmente esso è in tutto e per tutto un giudizio categorico o assertorio, non un giudizio ipotetico o problematico. Per cui dunque soltanto enunciati non pedagogici, soltanto enunciati di indagine, nei quali si ha un non liquet delle condizioni di conoscenza che conducono alla forma categorica o assertoria, sono autentici giudizi cosalmente modali. Una possibilità cosalmente obiettiva designa pertanto sempre una condizione del grado di fondatezza scientifico-obiettiva commisuratamente all'*incompleta notorietà* scientifica delle condizioni cosalmente presenti.

Qui dunque il giudizio viene lasciato in sospeso, è solo più o meno lontano dalla questione. Anzi resta in sospeso l'asserire e negare il giudizio, dunque il puro giudicare ovvero il giudizio qualitativo su un giudizio. Solo in questo giudizio su un giudizio risiede il cosalmente possibile, però vi risiede in maniera integrale; comincia a risiedervi prima che sia, successivamente, raffigurativo. La possibilità cosale è pertanto già nella supposizione o nelle ipotesi che conducono a una problematica formulata su dati della scienza naturale o storico-sociale. L'ipotesi anticipa in un giudizio problematico la condizione principale, ovvero tutto un raggruppamento coerente di condizioni, sulla base delle quali l'oggetto d'indagine può venir chiarificato nel suo fondamento reale e di conseguenza può essere capito nel suo decorso. Quest'ipotesi metodologica guida i modi di porre le problematiche e le variazioni di condizione dell'esperimento scientifico naturale,

compie però anche una specifica valutazione preventiva, dunque quel che si è chiamato l'immagine provvisoria di una cosa come ipotesi di lavoro. L'espressione ipotesi di lavoro contiene per la verità qualcosa che dà da riflettere nella misura in cui è stata strapazzata dai relativisti tardo borghesi; perciò useremo l'espressione più antica e più seria di principio euristico. Un tale principio agisce per esempio nella semplificazione ipotetica oppure nell'analogia ipotetica con cose già più note, con cui in un primo momento ci si può disporre all'indagine di fenomeni poco chiari oppure complicati, di tipo scientifico storico-sociale. La problematica di questo cosalmente possibile nell'uso metodico viene confermata oppure non confermata da induzioni formulate in direzione del nesso di condizioni ipotizzato. Certo un'induzione, per quanto ampia, non può enunciare il suo risultato altrimenti che in un altro giudizio della possibilità obiettivo-cosale. Infatti perfino l'induzione più completa non può essere integrale, cioè una conoscenza di tutti gli elementi condizionanti in quanto omogenei in tutte le zone dello spazio o addirittura costanti nel tempo. Pertanto anche nella conferma induttiva di un'ipotesi metodica si trova ancora quel residuo di possibilità cosale, di sapere non totale che - in gradazioni che portano su su fino alla «sicurezza astronomica» - si chiama verosimiglianza comparativa. E la deduzione, quella che sarebbe la forma grande per sempre convenuta di uno zoccolo di condizioni esaurientemente sufficiente, essenzialmente universale? E' vero, essa non soltanto fa riconoscere le particolarità dell'empiria induttiva come momenti di un nesso complessivo, a partire da questa universalità del particolare, ma vuole anche, in una pretesa tradizionalmente suprema, dedurre la conoscenza di queste particolarità *in maniera necessaria*, di conseguenza con una condizionatezza non parziale ma totale. Ciò in maniera completamente chiara nel primo modo della prima figura del sillogismo: Caio è necessariamente mortale a causa del suo essere uomo. Il concetto medio di essere uomo fornisce qui il «fondamento essenziale» completamente sufficiente dell'essere mortale; nasce così quel che Aristotele chiama una argomentazione perfetta, cioè appunto un sillogismo della necessità. «Chiamo sillogismo perfetto quello che non ha bisogno di nessun'altra determinazione oltre alle premesse affinché la sua necessità sia evidente» (Aristotele, *Analitici primi*, cap. 1): il poter-essere cosale diverge così dal dover-essere cosale. Invece

l'impossibilità così affermata del poter-essere-diversamente, addirittura del poter-essere-contrario, si trova soltanto nei campi resi artificialmente puri dell'astrazione più alta, e anche là solo delimitandoli a ciò che è deducibile da assiomi oppure anche a ciò che è contenuto in maniera predominante in teoremi. Gli assiomi (matematici, logici, in forma copiata addirittura i vecchi assiomi del diritto naturale) per la verità non vengono posti arbitrariamente, dunque non sono semplici regole del gioco, come affermano - con inguaribile arbitrio - varie «ricerche sui fondamenti» della matematica, fumosamente idealistiche, che pretendono di essere esenti da dati di fatto. Gli assiomi contengono piuttosto e assolutamente una riproduzione di relazioni di cose esterne al pensiero, anche se in maniera quanto mai astrattamente abbreviata e universale. Tuttavia essi sono limitati a campi particolari del loro dominio meramente costruttivo e questi limiti sono soprattutto fluidi (si pensi soltanto al mero «caso limite» del nostro spazio euclideo e dei suoi assiomi oppure alla trasformazione del principio di contraddizione nella logica elementare, per così dire euclidea, e poi nella logica sviluppata dialetticamente). Quindi tutti questi assiomi sono ben lungi dal coincidere con quel che Aristotele chiamava «ragione essenziale» (il totum attivo della cosa, l'«entelechia»); si mantengono infatti troppo nell'astratto. E la «ragione essenziale» stessa, per esempio l'asserito essere-uomo di Caio come medio nel primo modo della prima figura del sillogismo, anche il termine medio di questo essere-uomo, in cui Aristotele voleva vedere sia il perfetto fondamento logico della conoscenza sia al tempo stesso il fondamento reale e inevitabile dell'essere mortale, non dà una necessità fissata una volta per tutte, nel senso della rigorosa dimostrazione deduttiva. Infatti anche l'essere uomo (come ogni altra «ragione essenziale») sta nel *processo*, dunque in senso stretto non può conferire necessità logica nemmeno a una manifestazione così priva di eccezioni come è la mortalità. Di conseguenza ciò che è cosalmente necessario si mostra anche nella deduzione solo come cosalmente possibile, sebbene in certi casi sia un possibile di grado minimo. In conclusione: le premesse che pongono la condizione della conoscenza deduttiva non possono, senza cadere in uno schematismo chiuso ed estraneo al mondo, essere più complete della stessa oggettualità non conclusa, che il cosale deve riprodurre a suo modo, nel concetto, nel giudizio, nel sillogismo. Anche

nell'obiettivo-cosale il campo del possibile è, sui generis, molto grande; esso può qui rientrare nella vita della ricerca, contro lo starsene a poltrire e il dedurre già fissato.

Il possibile oggettuale-adeguato all'oggetto

Ciò per quel che riguarda ciò che resta aperto, che è tale perché non è stato già fissato oppure non lo è stato in maniera rigida. Il poter-essere di questo tipo rende dunque nei giudizi una prudenza cosale, per lo più alla maniera di una questione ancora echeggiante, di una riserva cosale. Diversamente però da questo cosalmente possibile è costituito L'*oggettualmente* possibile che ora emerge; e ciò nella misura in cui esso non concerne la nostra conoscenza di qualcosa ma questo qualcosa stesso, in quanto qualcosa che può diventare così o diversamente. Questo possibile non vive dei fondamenti condizionali insufficientemente *noti*, ma dei fondamenti condizionali insufficientemente *usciti alla luce*. Perciò esso non denota una *conoscenza* più o meno sufficiente delle condizioni ma il condizionamento più o meno sufficiente che si trova negli *oggetti stessi e nel loro stato*. Stato di cose significa un «comportarsi delle cose» come *oggetti* della conoscenza; rientrano nello stato di cose i modi dell'avere costituzioni e rapporti oggettivi, poi dello stare in relazioni oggettive. Stati di cose modali, in quanto oggetti della conoscenza, non coincidono perciò in nessun modo con enunciati modali in quanto meri *modi di procedere* della conoscenza, del tipo delle ipotesi, delle supposizioni, della valutazione preventiva, delle argomentazioni induttivo-probabilistiche o anche deduttive. Ma appunto ne risulta un possibile ancora aperto anche nel caso di una conoscenza delle condizioni presenti per il resto sufficientemente conclusa; dunque: il possibile appare qui come un *atteggiarsi-così oggettivo-strutturale*. Con ciò siamo entrati nello strato raffigurativo della oggettualità, della rispondenza all'oggetto, a differenza dalla mera cosalità, dall'obiettività. Ciò determina anche una differenza della disciplina in cui va trattato l'oggettualmente possibile. Mentre la cosalità concerne unicamente la conoscenza e perciò l'esigenza della sua obiettività è teoretica-gnoseologica, l'oggettualità concerne l'oggetto della conoscenza che non è, come pretendono i neokantiani, la conoscenza stessa; l'esigenza reale di questa

conformità all'oggetto è corrispondentemente un'esigenza categorialmente teoretico-oggettiva. Il concetto di teoria dell'oggetto comparve per la prima volta chiaramente in Meinong, tuttavia venne riferito in maniera puramente aprioristica alla costituzione, di cui si pretendeva la libertà rispetto all'esistenza, di un esser-così, che doveva aggirarsi come uno spettro, indipendentemente dall'esserci o non-esserci degli oggetti. Come modello di questo «sapere esente dall'esistenza» veniva considerata qui, e tanto più poi nella fenomenologia husserliana, la matematica: il che naturalmente significava una matematica artificiosamente allontanata da ogni suo riferimento reale raffigurativo, irrimediabilmente reificata nella sua astrattezza. E tanto più venne qui reificata la logica, nel senso di una «descrizione» puramente aprioristica dei suoi atti, di un'«analisi semantica» meramente aprioristica delle sue categorie, con un'«esistenza messa tra parentesi». Una teoria dell'oggetto riferita alla realtà invece è una teoria in cui l'a priori rappresenta una seduzione ancor meno che non nella teoria gnoseologica. Infatti, sebbene gli oggetti e il loro stato debbano venir distinti non soltanto dalla cosalità del procedimento conoscitivo ma anche dagli oggetti veri e propri e dal loro comportamento reale, essi fungono proprio da forme, il più possibile fedeli, di una riproduzione realistica. E la precedenza qui notata di una teoria dell'oggetto rispetto a una teoria obiettiva non contiene idealismo, perché la riproduzione indagante e materialistica appartiene essa stessa alla teoria dell'oggetto e agisce soltanto al cospetto dell'obiettivo-reale, non in esso, e non coincide con esso. Inoltre, la riproduzione degli stati di cose strutturali non appartiene più al procedimento conoscitivo metodico, perché è un *risultato* della conoscenza; ed è un tale risultato nella misura in cui, in quanto adeguato all'oggetto, è riferito con precisione all'oggetto reale. La forma del risultato della conoscenza è la *definizione reale*, come enunciazione non soltanto di segni linguistici e di contrassegni concettuali, ma di peculiarità oggettive-costitutive; e precisamente questa definizione reale, in quanto caratteristicamente «concisa», non diffusa, rappresenta l'oggetto dalla parte del suo lato oggettivo strutturale. Per fare un esempio: la definizione reale socialista della nazione riproduce, senza andare a cercar lontano baffi nazionalistici o anche grandi Chicago cosmopolite, salse di albergo, livellamenti di oggi, esattamente il conciso lato oggettivo del reale,

e ciò significa appunto che essa rende conoscibile nell'oggetto la sua struttura costitutiva e reale. La dottrina dell'oggetto è dunque *il luogo delle categorie* in quanto forme e modi d'essere generalissimi e quindi caratteristici e tipici. (Se non fosse questo luogo specifico e non fosse in esso, la dottrina delle categorie coinciderebbe con tutta quanta la filosofia della realtà e questa a sua volta con la dottrina delle categorie.) Pertanto ora all'interno dello strato così costituito della oggettualità, della strutturale adeguatezza all'oggetto, anche la possibilità deve venir evidenziata in maniera peculiare e come peculiarmente determinata. Importante a tal fine è la distinzione enunciata tra oggetto e oggetto reale: la possibilità puramente strutturale della disposizione nei confronti di qualcosa non è ancora la medesima cosa della disposizione reale stessa come disposizione, presente in tutte le metamorfosi della realtà, riccamente intrecciate, anche ampiamente disturbate, ostacolate e di nuovo vittoriose. *Il possibile oggettuale e rispondente all'oggetto, concepito e definito sul piano della teoria dell'oggetto*, costituisce dunque senz'altro una peculiare differenziazione nella categoria della possibilità e non è certo un doppione superfluo del possibile obiettivo-reale. L'oggettualmente possibile è ciò che è condizionato in maniera oggettuale e parziale corrispondentemente al genere strutturale, al tipo, al contesto sociale, al contesto legale della cosa. Ciò che è parzialmente condizionato appare qui dunque come un'apertura di tipo più o meno strutturalmente determinato fondata strettamente sull'oggetto e così soltanto comunicata alla conoscenza ipotetica o problematica.

Si presentano dovunque due specie di condizioni, l'interna e l'esterna. Esse si *intrecciano* e interagiscono, in maniera tale però che la peculiarità di entrambe viene assolutamente conservata. Ma il mero possibile oggettuale persiste anche se dovesse essere quasi adempiuta una delle due condizioni, quella interna o quella esterna. Per esempio un fiore può certamente lasciar maturare in sé il frutto, quando è data una condizionatezza interna completa, ma se manca la condizione esterna completa del tempo buono, allora il frutto è meramente possibile. Ancora più sfavorevolmente della mancanza di condizioni esterne agisce però la debolezza delle condizioni interne in contemporaneità di una pienezza di condizioni esterne. E' vero che l'umanità si pone sempre soltanto compiti che può risolvere, ma se il grande momento della soluzione trova una stirpe umana modesta, allora questa soluzione

è proprio meramente possibile, anzi solo debolmente possibile. Un esempio ne è la mancanza di conseguenze rivoluzionarie al 9 novembre 1918 in Germania o, in altra sfera, il frutto non maturato di una grande pittura tedesca dopo Dürer, sebbene le condizioni esterne ci fossero, anche in un ambito di ideologia e di committenza legata a stati così piccoli. La condizionatezza parziale dunque non può calare al di sotto di una determinata soglia in *nessuno dei due tipi di condizioni*, altrimenti è impossibile una sovracompenrazione mediante l'altro tipo di condizione. Tuttavia resta naturalmente l'intreccio, il che diventa particolarmente chiaro quando la struttura della condizione sia interna sia esterna viene colta in maniera più netta, cioè superando quell'*equivoco* che da tempo immemorabile è contenuto proprio nella categoria oggettuale della possibilità. Possibilità significa qui infatti sia un potere interno, attivo, sia un poter-esser-fatto, esterno, passivo; dunque il poter-essere-diversamente si scinde nel poter-fare-diversamente e nel poter-diventare-di-verso. Non appena questi due significati sono concretamente distinti, la condizione parziale interna si produce come *possibilità attiva*, cioè come *facoltà*, *potenza* e la condizione parziale esterna come *possibilità in senso passivo*, come *potenzialità*. Intrecciate sono appunto entrambe: non c'è un potere attivo della facoltà e della sua «disposizione» attiva senza potenzialità in un tempo, in un ambiente, in una società, senza l'utilizzabile maturità di queste condizioni esterne. La forma politica della possibilità attiva è la facoltà del fattore soggettivo; e esso meno che mai può agire senza intreccio, senza interazione con i fattori obiettivi della possibilità, cioè con le potenzialità di ciò che in ragione della maturità delle condizioni esteriori può effettivamente accadere o almeno essere avviato. Ma non come se qui le condizioni esterne stesse procedessero fatalisticamente dalla possibilità nel suo significato più importante, cioè dall'apertura. Al contrario: se la possibilità come facoltà è il poter-fare-diversamente, ciò che non sopprime ma *che cambia la determinazione* in tutte le determinazioni, allora la possibilità come potenzialità obbiettiva è il poter-diventare-diverso, ciò che non è sopprimibile ma guidabile, il *rideterminabile* in tutte le determinazioni. E ciò sempre con tale intreccio che, senza la potenzialità del poter-divenire-diverso, il poter-fare-diversamente della potenza non avrebbe spazio e, senza il poter-fare-diversamente della potenza, il poter-divenire-diverso del mondo

non avrebbe un senso mediabile agli uomini. Di conseguenza la categoria oggettiva della possibilità si svela in maniera dominante come ciò che essa è, non per se stessa bensì grazie all'intervento stimolante degli uomini in ciò che è ancora trasformabile: come possibile *concetto di salvezza*. Certo essa si è rivelata in parte anche come possibile concetto di sciagura, e ciò sia a causa del poter-fare-diversamente, ma sia anche a causa del poter-diventare-diverso che è in esso e che dà non meno spazio a una svolta verso il peggio, commisuratamente alla precarietà che può risiedere proprio nella mutevolezza, dunque in questo caso nell'*insicurezza* di una situazione. Questa precarietà come componente negativa della possibilità oggettuale va dall'incidente che può capitare fino allo scatenamento dell'inferno fascista, che si annidava e pur sempre si annida come possibilità nell'ultimo stadio del capitalismo. Il carattere di sciagura del possibile bilancia così il carattere di salvezza di cui s'è parlato, il carattere di speranza del possibile, che non si trova in misura minore nella mutevolezza di una situazione, in questo caso però non nella sua insicurezza ma nella sua *cassabilità*, nella sua *positiva superabilità*. Questa non-precarietà ma ricchezza di benedizioni, in quanto altro costituente così altamente positivo della possibilità oggettuale, va dal colpo di fortuna che gli uomini possono incontrare fino al regno della libertà che si sviluppa nella storia come possibilità socialista e infine comincia a diventare effettuale. Tutto ciò che dunque è capace di trasformazione (fortuna vertit) contiene naturalmente sempre una parte di caso, ma di nuovo in maniera diversa. C'è la mera singolarità o immediatezza di un incidente o di un colpo di fortuna. Ma c'è anche un poter-essere-diversamente, che non avviene così alla superficie. Hegel ha in tal modo distinto con grande penetrazione la casualità esterna dalla trasformazione dialetticamente mediata del processo; e precisamente limitando la casualità esterna alla mera necessità esterna, anzi dichiarandola identica ad essa. Corrispondentemente, la contingenza viene vista da Hegel unicamente nell'immediatamente concreto, non in quello mediato, o appunto solo al margine del processo: «Cioè a dire, l'immediatamente concreto è soltanto una moltitudine di proprietà, che sono le une fuori delle altre, e più o meno indifferenti le une verso le altre; rispetto alle quali, appunto perciò, la semplice soggettività per sé stante» (l'incipiente fattore centrante del processo) «è altresì indifferente, e le abbandona alla

determinazione esterna e quindi accidentale» (*Enzyklopädie* par. 250).³⁶ Questa è la casualità in un senso assolutamente non degno di fiducia, la casualità che esternamente distrae e disturba lo sviluppo normale e tipico più ancora nella storia finora svoltasi che nella natura. Ma ciò che è *non concluso* in maniera dialettica e mediata, come struttura di possibilità del processo perdurante, non ha proprio niente in comune con l'*arbitrario*-malamente-mediato. Di nuovo certo non come se ciò che si prepara nel poter-essere-diversamente del processo fosse l'esatto contrario di ogni specie di caso e di contingenza. Il gigantesco esperimento del poter-essere-diversamente mediato nel processo non possiede ancora questo contrario e non ha ancora quiete, né ha diritto a possederlo. Piuttosto in questa possibilità che è il poter-essere-diversamente agisce di nuovo proprio ciò che potrebbe essere chiamato *contingenza al massimo grado*, con il carattere di mediazione durevole, ma appunto parziale. Questo tipo di contingenza, in un significato finalmente affidabile della cosa, significa *ricchezza creatrice della variabilità, aperta a formazioni e creazioni*. Questa è una variabilità non esteriore, ma mediata secondo leggi e oggettualmente, perciò appunto una variabilità del mutamento di direzione non vanificato, soprattutto della nuova formazione inesausta. Qui perfino una cosiddetta casualità non coincide più con una mera necessità esterna e invece forma, in quanto dialetticamente mediata con il necessario secondo leggi, proprio il fiorente, il caratteristico, l'ordinata pienezza di sviluppo del mondo aperto. Una contingenza di questa specie è per la verità ugualmente ancora situazionale, tuttavia non nel senso del precario, essa piuttosto adempie il *mundus situialis* del processo che genera il nuovo. E l'esatto contrario di ogni contingenza sarebbe soltanto il necessario concluso, che non è più capace di variabilità e tuttavia non ne ha nemmeno bisogno. Solo questa *necessità strutturalmente conclusa* sarebbe in assoluto il pienamente condizionato in cui tutte le condizioni interne e soprattutto tutte quelle esterne non soltanto sono compiutamente maturate, ma anche coincidono. Certo ancora nessuna oggettività della cosa è andata così a fondo in essa da coincidere con la sua totale fondazione; per il che essa sarebbe appunto strutturalmente necessaria. Questa coincidenza era pensata in Spinoza nella definizione del Dio-natura come causa sui e - con molta maggiore ipostasi dell'identità logica - in Anseimo di Canterbury

nell'autofondazione, nella «aseitas» (a se esse) di Dio. Secondo cui l'Essere perfettissimo esisterebbe necessariamente in quanto esisterebbe per la sua propria essenzialità e di conseguenza la sua essenza includerebbe la sua esistenza in maniera altrettanto necessaria quanto la sua esistenza includerebbe la sua essenza. Non c'è bisogno di assicurare che tali conformità all'oggetto non sussistono al di là della loro definizione, tranne nei meri ideali di valore, più o meno concretamente anticipabili, di una completa coincidenza di fondamento e manifestazione. L'ambito di un tale ideale di valore è - anche fuori e contro ogni teologia - l'«uno necessario», pertanto ciò che è stato indicato fin dall'antichità come «sommo bene». Tuttavia dato che, *rebus sic imperfectis*, anche ciò che viene così designato non è ancora affatto reale, ma nel caso migliore si trova in processo, anche lo strutturalmente necessario di questo tipo si trova a sua volta soltanto in una possibilità strutturale. Quest'ultima comunque si dimostra ora, con l'*orizzonte* della causa sui o della riuscita identità di esistenza ed essenza, come la più decisiva categoria di salvezza. Infatti il punto ideale in cui essenza e apparenza coincidono è sempre al tempo stesso l'assoluto punto di riferimento per la linea strutturale di ciò che è umanamente positivamente possibile.

Il possibile obiettivo-reale

Il poter-essere non significherebbe quasi nulla se restasse privo di conseguenze. Ma il possibile ha conseguenze soltanto quando non si presenta semplicemente come formalmente ammissibile o anche come obiettivamente ipotizzabile o addirittura come aperto alla adeguatezza all'oggetto, bensì quando è una determinatezza carica di futuro nel reale stesso. C'è pertanto una condizionatezza reale-parziale dell'*oggetto*, che in esso rappresenta la sua possibilità reale. Pertanto l'uomo è la possibilità reale di tutto ciò che nella sua storia è da lui divenuto e soprattutto può ancora divenire con un progresso non bloccato. Egli è dunque una possibilità che non è meramente esaurita come una ghianda nella conclusa realizzazione della quercia, ma che non ha ancora maturato la totalità delle sue condizioni sia interne sia esterne, delle determinanti di tali condizioni. E nell'inesaurita totalità del mondo stesso la materia è la possibilità reale per tutte le forme che sono latenti nel suo

grembo e che si generano da essa attraverso il processo. In questo amplissimo concetto di possibilità reale il *dynamei on* (l'essere-in-possibilità) ha il suo luogo, e in tal senso Aristotele ha appunto definito la materia. Infatti, come Eraclito per primo vide la contraddizione nelle cose stesse, così Aristotele fu il primo a riconoscere la possibilità realiter nella stessa composizione del mondo. A partire da questo punto il realmente possibile sarà concepibile come sostrato: «Ogni cosa che diviene o per natura o per arte ha materia, perché ciascuna di esse è potenzialità (*dynaton*) di essere e di non essere, e questo (quel che può essere e non essere) è, in ciascuna, la materia» (Aristotele, *Metafisica*, VII, 7). Ed è istruttivo che ciò che si imprime attivamente in questa potenzialità, la forma che si autorealizza (*entelechia*), che da Aristotele viene ancora dualisticamente scissa dalla materia, receda e diventi a sua volta materiale nella stessa misura in cui al concetto della potenzialità passiva si aggiunge quello della potenza attiva. Dimostrativa *ex contrario* è a questo proposito la lotta dei teisti arabi rigorosi, dei cosiddetti *mutakallimun* (cioè maestri della parola, della fede rivelata) contro l'equazione: possibilità reale = materia. Per mantenere assoluta l'onnipotenza della forma suprema (del divino *actus purus*) dovettero estendere, in un *primum* antecedente al mondo, invece del *dynamei on* il nulla completamente nullo: Dio ha creato il mondo dal nulla, non l'ha tratto dalla materia, dalla possibilità reale. Viceversa con i filosofi panteisti materialisti del medioevo, come Avicenna, Averroè, Amalrico di Bène, Davide di Dinant, la possibilità reale diventa materia per il fondamento complessivo del mondo e la volontà creatrice divina è sempre un momento della materia; anzi Dio e materia diventano identici. Lo sviluppo per Averroè è «*eductio formarum ex materia*», con il «*dator formarum*» nel cosmo stesso. In tal modo la creazione - caduto ogni dualismo - appare unicamente come automovimento, autofecondazione della materia divina; in essa è la potenzialità e nel contempo quella potenza a essa immanente che rende superfluo un motore extramondano. E questo mezzo materialismo della possibilità reale aumenta, come è giusto, nel rinascimento, con Giordano Bruno: con lui il mondo diventa in tutto e per tutto la realizzazione delle possibilità che sono contenute nella materia unitaria e in quanto materia. Natura *naturans* e natura *naturata* coincidono ora in alto e in basso «nella materia durevole, eterna, generante, materna». Il sostrato

possibilità reale diventa in tal modo, con ardito ampliamento di Aristotele, al tempo stesso la fonte e non soltanto il recipiente delle forme: «però la materia, la qual sempre rimane [...] feconda, deve aver la principal prerogativa d'essere conosciuta sol principio sostanziale, e quello che è, e che sempre rimane [...] Però si son trovati di quelli, che, avendo ben considerata la ragione delle forme naturali, come ha possuto aversi da Aristotele e altri simili, hanno concluso al fine che quelle non son che accidenti e circostanze della materia; e però prerogativa di atto e di perfezione doverse referire alla materia» (Bruno, *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einem*, Meiner, pp. 60 e sg.).³⁷ Queste dunque sono le prime conseguenze se la possibilità reale viene concepita così reale da abbracciare contemporaneamente il grembo e la creatura, la vita e lo spirito unificati nella materia. Il grembo continua a essere fecondo anche in seguito, la tendenza-latenza di ciò che realiter può divenire non è conclusa nel sostrato materiale. Questa determinazione nel *dynamei on* è naturalmente una determinazione che tramontò nel materialismo meramente meccanico e meccanicistico. La materia come pienezza dovette in primo luogo e a ragione ridursi perché la scienza naturale quantitativa non ne mostrava nulla e perché l'intera meccanica era la leva migliore contro ogni mania dell'aldilà. Ma questa riduzione fu possibile non secondariamente poiché la scolastica cristiana aveva allontanato dal terreno germogliante della natura *naturans* perfino il concetto aristotelico di materia, per non dire poi del vario concetto presocratico (cui ugualmente Bruno si riferisce). Per cui anche per il concetto meccanico = troppo meccanico di materia, soprattutto per il suo morto riecheggiamento nel secolo scorso, può valere quel che disse il naturalista inglese John Tyndall: «Se la materia entra nel mondo da mendicante, è perché i Giacobbe della teologia l'hanno derubata del suo diritto di primogenitura». La materia concepita solo meccanicamente divenne comunque in seguito come un ceppo estraneo alla storia, essendo tutta la sua possibilità reale divenuta già realtà statica, nel senso di un inizio per così dire congelato fin dalla nascita. Tuttavia la definizione aristotelica, che seguitava ad agire, la definizione del *dynamei on*, divenuta capace di mutazione, entra - anche *mutatis mutandis* - nel materialismo storico-dialettico. Il fattore soggettivo, la maturità delle condizioni, il capovolgersi della quantità in qualità, addirittura la mutabilità: tutti questi momenti dialettico-

materialistici di sviluppo sono privi di substrato in una materia concepita come blocco inerte. Da essa, in quanto quantum mosso bensì meccanicamente ma subito meccanizzato, cade ciò che è dialettico oppure vi resta quale epitheton ornans; il passaggio dal regno della necessità a quello della libertà termina soltanto in una materia in processo non conclusa. Proprio gli estremi finora tenuti più lontani, futuro e natura, anticipazione e materia, si toccano nella radicalità ora matura del materialismo storico-dialettico. *Senza materia non si può concepire alcun terreno dell'anticipazione (reale), senza anticipazione (reale) non si può concepire alcun orizzonte della materia.* La possibilità reale risiede perciò non in una ontologia già bell'e pronta dell'essere di ciò che finora è, bensì nell'ontologia, da fondare in maniera sempre nuova, dell'essere di ciò che non è ancora, dal momento che essa scopre il futuro stesso ancora nel passato e in tutta la natura. Nel vecchio spazio risalta in maniera tanto ricca di conseguenze il suo spazio nuovo: la possibilità reale è il davanti-a-sé categoriale del movimento materiale quale *processo*; essa è lo specifico carattere dell'ambito *proprio della realtà, sul fronte del suo accadere.* Come sarebbero altrimenti possibili le peculiarità cariche di futuro della materia? - non c'è nessun vero realismo senza la vera dimensione di questa apertura.

L'effettualmente possibile comincia con il germe in cui è disposto ciò che verrà. Ciò che vi è di prefigurato spinge per dispiegarsi, ma naturalmente non come se già fosse dispiegato e semplicemente incapsulato in un posto strettissimo. Il «germe» dovrà affrontare ancora molti salti, la «disposizione» si dispiega nel dispiegamento stesso verso spunti sempre nuovi e più precisi della sua potentia-possibilitas. Di conseguenza il realmente possibile nel germe e nella disposizione non è mai qualcosa di bell'e compiuto e incapsulato, cui non resterebbe che crescere come qualcosa di presente in piccolo. Piuttosto esso comprova la sua apertura come dispiegamento che effettivamente produce sviluppo, non come semplice riversamento o spiegamento. La potentia-possibilitas rende originaria a un livello sempre nuovo l'originaria radice e origo di una manifestazione processualmente permanente, con un contenuto di nuovo latente. Questo offre l'uomo che lavora, questa radice dell'umanizzazione, che si trasforma attraverso tutta quanta la sua storia ulteriore e si sviluppa in essa in maniera sempre più precisa. Anzi si può dire che anche l'andatura eretta dell'uomo,

questo nostro alfa in cui si trova la disposizione al pieno non piegarsi e dunque al regno della libertà, procede essa stessa, con continue trasformazioni e più precise qualificazioni attraverso la storia delle rivoluzioni sempre più concrete. Fino all'uomo senza classi, che rappresenta nel complesso la possibilità di disposizione cui in ultima analisi si tende nella storia finora svoltasi. Dunque il realmente possibile, in quanto disposizione alla propria effettualità, non soltanto seguita a stimolarla, ma si rapporta anche in maniera essenziale all'effettualità già divenuta in quanto totum ultimo in continuo sviluppo di questa disposizione. In tal modo ciò che finora è effettuale viene sia attraversato dal continuo plus ultra della possibilità essenziale, sia da essa illuminato al suo bordo anteriore. Quest'illuminazione, una luce pre-lucente all'orizzonte, che era riflessa in quasi tutte le utopie sociali in maniera più o meno astratta, *psichicamente* si mostra come *immagine di desiderio* rivolta in avanti, *moralmente* come *ideale* umano, *estheticamente* come *simbolo* obiettivo-naturale. Le immagini di desiderio rivolte in avanti hanno come contenuto il possibile, più o meno colto, di una vita migliore in generale; pertanto sono caratterizzate da serenità di anticipazione giocosa. Gli ideali hanno per contenuto principalmente la possibilità più o meno realizzata di un tentativo di essere umano perfetto, di rapporti sociali perfetti; pertanto, nelle loro immagini e tavole di valori, sono modelli infiammantissimi. Appartengono a questa categoria il tipo umano bello, non deformato e non reificato, il rapporto senza classi in cui egli ha posto. Infine i simboli hanno per contenuto principalmente la possibilità, dovunque realizzata solo per accenni, di un'identità non alienata di esistenza ed essenza nel complesso della natura; ecco perché i simboli comportano coinvolgimento e profondità. A differenza degli ideali, essi sono celati, cioè significano quel che significano con un pathos particolarmente forte del «significato» e ciò perché non hanno per contenuto, come gli ideali, un possibile più o meno realizzato, ma un possibile realizzato in essi stessi solo per allusioni. E poi soprattutto questo contenuto sta a tal punto nel «significato» o, come si può dire in maniera più specifica nel caso dei simboli, nella «cifra», perché è più centrale, di conseguenza in primo luogo meno manifestabile che non il contenuto degli ideali. I vari portatori, le varie esistenze di un significato simbolico, sono per la verità molto più numerosi, anzi quasi più proponibili a piacere che non quelli dell'ideale, in compenso tuttavia in tutta la

natura sono sempre riferiti all'essenziale in maniera molto più ampia. E vi sono riferiti centralmente; ciò che d'altra parte costituisce la differenza del simbolo dall'allegoria in quanto similitudine di una cosa di nuovo soltanto con altre cose, senza che in tal modo venga abbandonato il campo del mero molteplice. Invece il rinvio del simbolo, come abbiamo visto, va proprio *all'unitarietà* della significazione, per cui, a differenza del sempre ambiguo riferimento delle allegorie alla molteplicità, i simboli autentici convergono finalmente nel loro significato, cioè appunto nella centralità del loro significato. La linea direttiva rivolta alla centralità, condizionata di volta in volta dalla società, presenta delle differenze nella storia del simbolo - che per lunghi tratti è passata attraverso la religione - ma non si è differenziato il riferimento fondamentale, ogni volta sempre nuovamente inteso, della metafora simbolica ad un «unum verum bonum» dell'essenza. Poiché però proprio quest'essenza si trova solo nel possibile realizzato per allusioni e non può ancora trovarsi da alcuna altra parte, il simbolico - cosa ora di importanza decisiva - è ancora celato non soltanto nella sua *espressione* ma, in tutti i simboli autentici, anche nel suo *stesso contenuto*. Infatti l'autentico *contenuto* simbolico *stesso si trova ancora distante dalla sua piena manifestazione*, è pertanto una cifra anche in senso obiettivo-reale. Proprio a partire dalla luce del realmente possibile avviene pertanto la debita presa d'atto di un nucleo reale nel concetto del simbolico, dunque di un concetto che finora, a parte alcune concezioni obiettivo-idealistiche nell'*Estetica* di Hegel, era stato concepito quasi unicamente in maniera idealistico-soggettiva. Idealistico-soggettiva proprio perché ogni contenuto simbolico è stato rappresentato solo come celato per la limitatezza dell'intelletto umano, mentre il contenuto veniva considerato come completamente determinato, senza alcuna distanza rispetto a se stesso, raggiante in una trascendente staticità presente. Al contrario la verità sta così: il simbolico si comunica alla sua espressione unicamente a partire dal contenuto obiettivo, differenzia i singoli simboli a partire dal materiale obiettivamente reale, i cui contenuti di celatezza e di identità con la cosa, diversamente situati, di volta in volta essi riproducono come questo celato e questo identico alla cosa. Ed è unicamente questa riproducibilità di una *cifra reale*, di un *simbolo reale*, che in definitiva comunica ai simboli la loro autenticità: l'autenticità di

un convergere del significato, che si collega con la realtà di tale significato in determinati oggetti del mondo esterno particolarmente ricchi di latenza. Rientrano qui simboli come la torre, la primavera, le brezze serotine del *Figaro* di Mozart, poi la tempesta di neve nella *Morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, il cielo stellato su Andrej Bolkonskij ferito a morte in *Guena e pace* di Tolstoj, l'alta montagna nel finale del *Faust*, e in generale tutti i simboli del sublime. In forza del suo carattere figurale la poesia ha colto la zona simbolica del realmente possibile in maniera più chiara della filosofia finora, ma la filosofia assume questa zona con il rigore del concetto e la serietà dei nessi. Entrambe però, la poesia e la filosofia realistiche, manifestano che il mondo stesso è pieno di cifre e di simboli reali, pieno di «signatura rerum» nel senso di cose centralmente ricche di significato. In questa loro significatività essi rinviano del tutto realiter alla loro tendenza e latenza di «senso», di un senso che magari un giorno accoglierà completamente l'uomo e i suoi problemi. La condizionatezza parziale, dunque la possibilità per la maturazione di questa disposizione, attraversa tutte quante le prove fatte sugli esempi umani di senso, delle quali il mondo è così ricco. Ma appunto con una distanza più o meno grande dall'esempio, con un più o meno grande non-ancora della piena manifestazione, dunque con quella distanza che offre in maniera tanto molteplice soltanto immagini di desiderio, ideali e simboli invece della riuscita. E che mostra il totum essenziale del mondo nel difficile processo della sua produzione, e ancora da nessuna parte come risultato. Se la distanza viene omessa, nasce un ottimismo astratto e malvagio; ma se la distanza viene concepita come la perfettibilità mediata, che essa effettivamente è, con tutte le caratteristiche del pericolo, nasce il contrario della scellerataggine: l'ottimismo militante. Questo per quanto riguarda il realmente possibile e l'essenza che vi è contenuta nello stato di disposizione di quel perfettibile che accoglie l'uomo, con un presagio della sua futura libertà. L'essenza del perfettibile è, secondo la concretissima anticipazione marxiana, «la naturalizzazione dell'uomo, l'umanizzazione della natura». E' l'abolizione dell'alienazione nell'uomo e nella natura, fra uomo e natura, ovvero la consonanza dell'oggetto non reificato col soggetto manifestato, del soggetto non reificato con l'oggetto manifestato. Tale prospettiva di verità assoluta, e cioè in questo caso del completo essere reale nell'effettuale stesso - e la sua

profondità così come la sua ampiezza sono indispensabili, pena un relativismo senza sbocco - riapre naturalmente soltanto la possibilità reale ed essenziale, non ancora la *necessità reale-essenziale*, che in quella è solo posta. Questa infatti sarebbe una necessità con condizioni completamente sufficienti, dunque inevitabili per l'esistenza dell'essenza e per l'essenza dell'esistenza. Al di qua di questa estrema non-contingenza ovvero mancanza di situazione, anche la necessità reale-essenziale è soltanto in prima istanza possibilità, anzi possibilità con condizioni realiter appena solo parzialmente presenti. Processo durevole, attiva immagine di speranza, mediata con la tendenza, di un mondo migliore, ideale infiammato, simbolo carico di profondità: questo restano le prospettive reali, esse stesse anticipanti, della possibilità reale, e cioè delle dimensioni frontali katexochen.

Reminiscenza: battaglia logico-statica contro il possibile

È facile vedere come varie cose possano ancora mutarsi. Un non-ancora vive dovunque, tante cose non sono ancora consapevoli nell'uomo, tante cose non sono ancora divenute nel mondo. Ma entrambi i non-ancora non ci sarebbero se non potessero muoversi nel possibile e volgersi alla sua apertura. Tuttavia è stupefacente quanto poco il poter-essere sia stato meditato e reso accessibile. La categoria del possibile, sebbene tanto nota e usata ogni momento, sul piano logico è stata una croce. Questa categoria è rimasta fino a ora certamente la più indeterminata fra i concetti che nel corso dei secoli la filosofia ha elaborato e ha portato alla nettezza. Certo essa è quella che meno è stata perseguita ontologicamente; perciò tradizionalmente la si incontra quasi soltanto nella logica formale. Anche quando la dottrina delle categorie si occupa del possibile, questo viene prevalentemente designato soltanto come determinazione gnoseologica e non come determinazione obiettiva. Certo, logici come Johann von Kries, epigoni maggiori e minori della tradizione, per esempio Verweyen e da ultimo N. Hartmann, che si definisce addirittura ontologo, hanno scritto diversi libri sulla possibilità. Ma dal momento che in questi ultimi epigoni il possibile è riconosciuto soltanto come rapporto concettuale, costoro non hanno scritto sull'argomento praticamente niente, cioè niente di reale. In tutti costoro, ma nondimeno anche in filosofi

originali di cui presto parleremo, si ha l'evidente svuotamento del possibile in primo luogo attraverso la mancata distinzione tra conoscenza ancora parziale delle condizioni e condizioni stesse parzialmente presenti. Così il giudizio problematicamente *incerto* su uno stato di cose obiettivamente *determinato* viene equiparato sempre da capo al giudizio assertoriamente *determinato* su uno stato di cose obiettivamente *incerto*, dunque sulla possibilità obiettivamente presente. Il giudizio problematico: «è possibile che Luisa sia in casa» ricopre pertanto il giudizio assertorio: «è certo che entro un tempo determinato è possibile il lancio di un missile sulla luna». La distinzione fra il primo e il secondo giudizio rimanda però chiaramente al carattere non soltanto logicamente o addirittura psicologicamente immanente, ma appunto al carattere di *appartenenza al mondo esterno di una gran parte della modalità*. Se la categoria della modalità viene ridotta esclusivamente al mero strato conoscitivo dell'ipotesi, allora certamente la possibilità obiettiva nel mondo esterno deve svaporare in modo idealistico-soggettivo. Allora si dimostra il possibile espungendolo, come se ancora mai un uomo avesse affrontato la modalità di un pericolo, come se non ne fosse mai realmente sfuggito, come se non l'avesse mai realmente evitato o non ne fosse divenuto preda. Il possibile viene allora reso mera «introiezione antropomorfica», come se tutti gli organismi non fossero regolati, col loro apparato di riflessi e di reazioni, su un mondo obiettivo-reale della possibilità; dall'anemone di mare ai fiutanti animali selvatici, alla circospezione dell'*homo sapiens*. Il possibile viene derealizzato e ridotto a «finzione», come se il concetto di possibilità obiettiva non riempisse sia il diritto civile sia il diritto penale (responsabilità, impossibilium nulla obligatio, clausole condizionali, delitti colposi e così via). Tuttavia anche Sigwart, sebbene definisca correttamente la mera possibilità come ciò che avviene al singolo «nella misura in cui contiene la ragione parziale di ciò che sarà» (*Logik*, I, 1904, p. 274), nel possibile vede soltanto un'espressione di soggettiva mancanza di decisione o anche di rassegnazione del nostro limitato sapere. Esagerazione della modalità problematica del giudizio, disconoscimento della modalità oggettiva e obiettiva danno in tal modo il *primo motivo* della negazione idealistica della possibilità reale. Si aggiunge però un *secondo motivo* per la negazione della possibilità reale che si trova anche in grandi pensatori, per di più in pensatori che in nessun punto sono

idealistico-soggettivi. La barriera qui è la stessa che finora ha lasciato non pensata anche la categoria sorella del possibile: il nuovo. La barriera è la navigazione sottocosta, condizionata dalla posizione di classe, intorno al dato, anzi al passato, è la repulsione del *pensiero statico* per il concetto mondano dell'apertura attiva e dell'azzurro. Questa repulsione si trova anche in filosofi che accettano la processualità quali Aristotele e Hegel, nonostante la grandiosa concezione di un *dynamis* on reale nel primo e della dialettica reale nel secondo. La posizione di un uno-tutto già bell'e pronto, di un universo in cui tutto il possibile è reale («possest», compiuto «poter essere», chiama Nicola Cusano Dio, e lo stesso Giordano Bruno non lascia nella totalità del mondo alcun possibile non realizzato): questa posizione statica ha soprattutto sbarrato lo spazio del possibile aperto. In tal modo il concetto categoriale di possibilità si trova complessivamente su un terreno quasi completamente vergine; esso è il Beniamino fra i grandi concetti.

Sembra sempre essere il nuovo, il venturo ciò su cui ora non si deve riflettere. Perfino i sofisti, presso i quali tutto ciò che era saldo si mise spiritualmente a oscillare, dal possibile non trassero altro che sarcasmo. Così che sarebbe ugualmente possibile il tutto e il nulla, dal momento che, come dice Gorgia, non c'è proprio nulla, né ciò che non è né ciò che è e nemmeno qualcosa di mezzo, che possa perire o divenire, che dunque si rapporti come possibile all'uno o all'altro. Non più radicale ma ancora più centrata divenne la negazione del possibile nella scuola di Megara, in cui essa si legò anche chiaramente alla dottrina eleatica dell'essere immobile. Collegandosi caratteristicamente alla dimostrazione di Zenone contro il movimento, Diodoro Crono di Megara escogitò la sua presunta prova contro il possibile. Questa presunta dimostrazione restò celebre per secoli (sotto il nome di *kyrieion*), sia come preteso capolavoro dialettico, sia soprattutto a causa dell'interesse che il pensiero statico rivelò appunto nei suoi confronti (cfr. sull'argomento Zeller, *Sitzungsberichte der Berliner Akademie*, 1882, pp. 151 sgg.). Diodoro costruì un sillogismo: dal possibile non può risultare niente di impossibile; dal momento però che un possibile che non divenisse reale farebbe risultare da sé l'impossibile, cioè un E' diverso dall'E' che è, questo possibile stesso è impossibile ed il reale si dimostra come l'unicamente possibile. Per quanto debole sia questo sillogismo, l'hanno ripreso ancora gli stoici romani; svolge un ruolo significativo in Epitteto e in Marco Aurelio nella

soddisfazione per un ordine del mondo esente da possibilità e pieno di necessità, e attraverso Cicerone (*De fato* 6, 7) è passato nel successivo amor fati. Negazione del possibile, neo-stoicismo, amor fati si danno la mano con grande affinità in Spinoza: vedere sub specie aeternitatis (*Etica*, II, Proposizione 44, Corollario 2) significa per definitionem vedere tutto il possibile già come necessariamente effettuale. Infatti dal punto di vista dell'eternità spinoziana, poiché essa coincide con il rapporto incondizionato causa-effetto (quale fato matematico del mondo), non c'è niente di parzialmente condizionato, dunque non c'è più alcun possibile. Il che esclude per il Dio di Spinoza la scelta fra le infinitamente numerose possibilità logiche, che comunque un Leibniz lascia ancora distendersi davanti al suo Dio (come realisor). Perfino all'interno del mondo presente, in quanto realizzato dal suo creatore tra infiniti mondi possibili, Leibniz conosce ancora la possibilità come disposizione, seppure come disposizione che non può sviluppare ugualmente niente di realiter nuovo, cioè niente che non sia contenuto in tutto il mondo finora realizzato. E se Leibniz, unico grande pensatore del possibile da Aristotele in poi, lascia spazio anche a un numero infinito di altri possibili nessi cosmici, anche queste «primae possibilitates» vivono però soltanto nell'intelletto del creatore e non estendendosi a questo mondo ormai realizzato, come ancora capaci di realizzazione. Invece Spinoza, con tutta la forza basilare dell'amor fati, decide anche contro le possibilità in Dio: «Le cose non poterono essere prodotte da Dio in nessun'altra maniera, né in un ordine diverso da come sono state prodotte» (*Etica*, I, Proposizione 33). Rispetto al possibile, questo è un Diodoro Crono della metafisica in grande stile. E non che con ciò la ripugnanza per il possibile sia finita, non che non sia vissuta anche in filosofie che avrebbero potuto rendere omaggio al possibile in maniera abbastanza aperta: tale è il caso di Kant, e, in maniera più concreta, di Hegel. Kant ha posto in evidenza l'ideale, Hegel il progresso nella coscienza della libertà; ciononostante la *Critica della ragion pura* sottolinea il possibile altrettanto poco quanto, mutatis mutandis, la *Logica* e l'*Enciclopedia* di Hegel. Kant dunque trasferisce la possibilità (sia quella «delle cose attraverso concetti a priori» sia quella «che può essere desunta soltanto dalla realtà nell'esperienza») dalla parte delle forme pure del pensiero. Per la verità tutte le forme pure del pensiero ovvero le categorie, dunque anche le categorie modali, costituiscono qui l'esperienza quale

«sistema dei fenomeni» fondato mediante le categorie, però per le categorie della modalità (possibilità, realtà, necessità) Kant esorta a un'accentuata prudenza, proprio con riguardo all'esperienza. Da ciò la frase: «Le categorie della modalità hanno questo di particolare, che non accrescono menomamente, come determinazione dell'oggetto, il concetto al quale sono unite come predicati, ma esprimono soltanto il rapporto colla facoltà conoscitiva» (*Werke*, Hartenstein, III, p. 193).³⁸ Di conseguenza Kant non conosce affatto il possibile obiettivo-reale; l'effettuale obiettivo-reale si aggiunge all'effettuale modale solo attraverso l'intuizione e neanche minimamente attraverso il collegamento con un giudizio assertorio, dunque con un giudizio modale di realtà. Ciononostante Kant, anche se a prezzo del dualismo, deve dare spazio alla possibilità, e precisamente in quel peculiare campo di pensiero riguardante l'esperienza conoscibile che appartiene alla «ragione» morale e non all'«intelletto» conoscente; un campo che viene dunque abitato dal «postulato» e dall'«ideale». Il postulato poi così energicamente mobilitato da Fichte: «Puoi perché devi», intende la possibilità come facoltà, come *potenza*. L'ideale che in Kant domina in lungo e in largo, astrattamente preordinato anche alla politica: «estensione del dominio della libertà morale», intende d'altra parte la possibilità come *potenzialità* di un avvicinamento, purtroppo infinito, a questo ideale nella storia. Tuttavia la possibilità così concepita non è una possibilità oggettuale-reale; nel mondo dell'esperienza dell'idealismo trascendentale non ci sono vie che conducano a essa. E anche come possibilità del dovere, del postulato, dell'ideale essa non viene affatto qualificata in maniera peculiare; nell'astorico campo prospettico di una «coscienza in generale» c'era magari inclinazione, ma non posto costitutivo per il futuro, per la «speranza del futuro», come diceva Kant nei *Sogni di un visionario* (*Werke*, n, p. 357).³⁹ In tal modo non soltanto l'«intelletto» delle categorie dell'esperienza, ma anche la «ragione» come «madre delle idee» hanno limitato il loro campo per il possibile. E come sta infine la possibilità in Hegel, il dichiarato pensatore della ragione (concreta) invece che dell'intelletto (astratto)? Hegel, di solito così idealistico-oggettivo, cita sorprendentemente con assenso il passo di Kant sopra riportato, che tiene la modalità lontana dall'oggetto reale, con un assenso a Kant che in Hegel è davvero raro. Alla citazione di Kant egli aggiunge: «Nel fatto, la possibilità è la vuota astrazione della

riflessione in sé, ciò che prima si chiamava l'interno; sol che questo ora vien determinato come l'interno superato, posto soltanto, l'interno esterno; e così certamente è anche posto come una mera modalità, come astrazione insufficiente, e, presa più concretamente, come appartenente solo al pensare soggettivo. [...] Specialmente in filosofia non si deve mai parlare di mostrare che qualcosa sia possibile, o qualcos'altro sia anche possibile, o che qualcosa, come anche si dice, sia pensabile» (*Enzyklopädie*, par. 143).⁴⁰ E anche lì dove Hegel concepisce la possibilità non soltanto come vuota astrazione della riflessione-in-sé ma anche come un momento-in-sé dell'effettualità, questa possibilità, che lui chiama reale, viene circondata completamente dal cerchio della realtà divenuta: «Quindi quello che è realmente possibile non può più essere altrimenti; poste queste condizioni e circostanze, non ne può seguir altro» (*Logik*, in *Werke*, IV, p. 211).⁴¹ Hegel parla qui manifestamente anche come nemico del vuoto opinare, dell'ozioso rifare la storia secondo quel che sarebbe potuto succedere, dell'ideale astratto, della «ragazza come dovrebbe essere», dello «stato come dovrebbe essere» e così via. Ma egli parla anche come non-pensatore del futuro, come dialettico-circolare del passato o, il che è lo stesso, di ciò che accade eternamente, di ciò che torna eternamente nella sua orbita, in breve qui parla quella parte reazionaria di Hegel, per cui la filosofia arriva sempre troppo tardi per fare dei cambiamenti. Per il quale il pensiero, come dice la prefazione alla *Filosofia del diritto*, appare comunque soltanto «dopo che la realtà ha compiuto il suo processo di formazione ed è bell'e fatta». Anche in questa frase vi è un po' di Diodoro Crono, in uno stile divenuto grande, stavolta come celebrazione del passato, di un passato di cui si pretende che abbracci tutto il mondo. Proprio questo pathos della staticità, così sorprendente in un possente dialettico, fece sì che Hegel ponesse in secondo piano la possibilità o che la trasponesse in cose sbrigate subordinatamente. Rientra in ciò anche la seguente tesi di Hegel, che chiude il processo: «Ciò che è interno, esiste anche esternamente, e viceversa; il fenomeno non mostra nulla che non sia nell'essenza, e nell'essenza non è nulla che non sia manifestato» (*Enzyklopädie*, par. 139).⁴² Naturalmente vi si confronti la precedente proclamazione dalla prefazione alla *Fenomenologia*: «Non è difficile a vedersi come la nostra età sia un'età di gestazione e di trapasso a una nuova era; lo spirito ha rotto i ponti col mondo del suo esserci

e rappresentare, durato fino a oggi; esso sta per calare tutto ciò nel passato e versa in un travagliato periodo di trasformazione» (*Werke*, II, p. 10).⁴³ Perciò la conseguenza di questa proclamazione, che però Hegel non ha tratto, sarebbe questa: dove vi è un'epoca di «nascita», vi è anche il grembo di un realmente possibile da cui essa scaturisce; e dove vi è «travagliato periodo di trasformazione», la potenza del trasformare, così come la potenzialità del trasformabile, deve essere più che non vuota astrazione della riflessione-in-sé. Allo stesso modo la logica e l'ontologia dell'ampio regno del possibile è stata schiacciata dalla follia statica secondo cui tutto il possibile è già configurato nel reale. Per cui esso sarebbe altrettanto indifferente quanto la spiga da cui è stato tolto il grano o come le figure degli scacchi a gioco terminato. La verità però è la verità di Marx, che si distacca da tutta la filosofia finora sviluppatasi, per cui importante è mutare il mondo come mondo correttamente interpretato, cioè come processuale in senso dialettico-materialistico, come non concluso. La trasformazione del mondo trasformabile è la teoria-prassi del possibile reale e realizzabile sul fronte del mondo, del processo del mondo. E a questo limite il realmente possibile, senza patria in ogni filosofia statico-contemplativa, è il problema reale del mondo stesso, in quanto ancora non-identità di apparenza ed essere reale, in definitiva di esistenza e essenza nel mondo.

Realizzare la possibilità

L'uomo è ciò che ha ancora molte cose davanti a sé. Egli viene sempre trasformato nel suo lavoro e grazie a esso. Si trova sempre davanti a limiti che non sono limiti; percependoli, infatti, egli li oltrepassa. Nell'uomo come nel mondo, l'autentico è sempre in sospeso, in attesa, sempre nel timore di venir vanificato, sempre nella speranza di riuscire. Infatti ciò che è possibile può diventare sia nulla sia essere: in quanto non completamente condizionato, il possibile è il non già sicuro. Perciò appunto di fronte a questo essere in sospeso reale, di primo acchito è adeguata, se l'uomo non interviene, sia la paura sia la speranza, la paura nella speranza e la speranza nella paura. Per questo gli stoici - saggiamente ovvero con saggezza fin troppo passiva - hanno consigliato all'uomo di non collocarsi in prossimità di situazioni su cui non ha potere.

Tuttavia poiché nell'uomo la facoltà attiva rientra particolarmente nella possibilità, l'avvio di quest'attività e di quest'ardimento, non appena e nella misura in cui ha luogo, fa predominare la speranza. Ardimento è in questo senso una contromossa rispetto alla possibilità negativa della deviazione nel nulla. Esso è però una contromossa solo in quanto invece dell'azione eroica rapida e astratta si assicura la mediazione più precisa con le condizioni date. Cioè, media se stesso con la maturità di queste condizioni e con il loro contenuto che si trova all'ordine del giorno sociale. Solo questa è prassi, secondo la misura di ciò che di volta in volta è possibile nel campo del complessivo essere-possibilità della storia e del mondo non conclusi. Solo tale prassi può far passare dalla possibilità reale alla realtà la cosa in sospeso nel processo storico: la naturalizzazione dell'uomo, l'umanizzazione della natura. Una terra del futuro, come ogni totum del possibile, ma ricca di una mediazione storico-tendenziale esattamente perseguibile. Come il tempo, secondo Marx, è lo spazio della storia, così il *modo del futuro* del tempo è lo spazio delle *possibilità reali della storia*, ed esso si trova sempre all'orizzonte della tendenza, di volta in volta data, dell'accadere del mondo. Sul piano teoretico-pratico ciò significa: sul fronte del processo del mondo, dove vengono prese le decisioni, e si aprono nuovi orizzonti. Il processo verso questo futuro è unicamente processo della materia, che grazie all'uomo si addensa come fioritura suprema e si forma in maniera conclusiva.

Il nostro, così come il non ancora nostro, ha davanti a sé questa via; essa è aspra e aperta. Uomini e cose sono unificati in questo cammino e in tal modo sono connessi in maniera ottimale uomo e mondo. E' da dire che non più di alcune migliaia di anni fa la spinta decisiva è venuta dagli uomini, ed essa ha aperto quella che senza modestia, ma con esagerazione soltanto provvisoria, si chiama storia del mondo. L'uomo e il suo lavoro sono così diventati qualcosa di decisivo nel processo storico del mondo; col lavoro come mezzo per l'attingimento dell'uomo stesso; con le rivoluzioni come levatrici della società futura, di cui la presente è gravida; con la cosa per noi e il mondo come patria mediata, nei confronti della quale la natura si trova in una possibilità solo appena affrontata, meno che mai spalancata. Il fattore soggettivo è qui la potenza non conclusa di mutare le cose, il fattore obiettivo è la potenzialità non conclusa della mutabilità, della trasformabilità del mondo nel quadro delle sue leggi, che, date nuove condizioni,

variano, sempre però secondo leggi. Entrambi i fattori sono sempre intrecciati fra di loro, in interazione dialettica, e soltanto la sottolineatura che isola l'uno (per cui il soggetto diventa l'ultimo feticcio) oppure l'altro (per cui l'oggetto, in apparente corsa autonoma, diventa l'ultimo fatum) scinde soggetto e oggetto. La potenza soggettiva coincide non soltanto con ciò che trasforma, ma con ciò che realizza nella storia, e tanto più vi coincide quanto più gli uomini diventano consapevoli produttori della loro storia. La potenzialità obiettiva coincide non soltanto con il mutabile, bensì con il realizzabile nella storia, e tanto più vi coincide quanto più il mondo esterno indipendente dall'uomo è sempre più mediato con lui. Certamente l'elemento realizzante si trova con selvaggia efficacia e sementi, anche con grande ampiezza, anche nel mondo preumano ed extraumano. Qui, sebbene compiutamente privo di coscienza oppure con una coscienza debole, è della stessa radice intensiva, da cui poi è scaturita la potenza umana soggettiva. Ma ancora più certamente l'uomo come elemento realizzante - soprattutto non appena e dal momento in cui non è più provvisto di una falsa coscienza - concentra la potenza centrale nella potenza-potenzialità della materia processuale. Questa potenza centrale si trova perciò in maniera crescente nella possibilità di cogliere sempre più l'interesse nucleare propulsivo di ogni accadere, questa origine e contenuto dell'ultima possibilità reale, di incontrarlo, di identificarlo, anzi di farsi manifestamente identica con esso. Per quanto transfinite siano tutte queste prospettive, esse si trovano però sulla linea di prolungamento, severa e conseguente, di ciò che è stato designato come consapevole produzione di storia, contro un destino insondato. Appunto la realizzazione del realizzante stesso, cioè la manifestazione adeguata di ciò che forma la storia, che suscita il processo, quale nucleo della possibilità reale, costituisce la possibilità reale più lontana come pure positivamente più profonda; con condizioni che sussistono solo appena in parte. Tuttavia è qui visibile l'intero del consapevole produrre storia: una causa sui colta, raggiunta, squadernata nella società e nella natura. Attraverso di che la realizzazione del realizzante, quest'ultima possibilità reale, è la stessa cosa dell'ultimo problema reale: porre sui loro cardini la società e la natura. E appunto il mondo di quest'ultima possibilità reale, il mondo della causa sui anticipabile almeno nella definizione, si mostra nell'esempio come consonanza

dell'oggetto non reificato con il soggetto manifestato, del soggetto non reificato con l'oggetto manifestato. Queste sono le proporzioni fondamentali - rivolte a un futuro sia vicino sia lontano - dello sviluppo umano. Il cardine della storia umana è però il suo produttore, l'uomo che lavora, finalmente non più alienato, estraniato, reificato, soggiogato per il profitto dei suoi sfruttatori. Marx è il maestro realizzato di questa abolizione del proletariato, di questa mediazione possibile, ed effettivamente realizzantesi, degli uomini con se stessi e con la loro normale felicità. Però il cardine nella storia della natura, che l'uomo, a differenza della propria storia, influenza ma non fa, è quell'agente non ancora mediato con noi, anzi ancora ipotetico, dell'accadere extraumano, che astrattamente si chiama forza della natura, e in maniera insostenibilmente panteistica era stato chiamato natura naturans, e che tuttavia può esser reso accessibile concretamente nell'attimo in cui l'uomo che lavora, questa parte dell'agente universale materiale fortissima, supremamente consapevole, per nulla scissa dal resto della natura, comincia a uscire dal semi-incognito dell'alienazione finora avutasi. Marx è il maestro essenziale di questa mediazione che si avvicina con il focolare della produzione dell'accadere del mondo nel suo complesso, di quella che Engels chiama trasformazione della presunta cosa in sé in cosa per noi nella misura di una possibile umanizzazione della natura. Libero popolo su libero suolo, colto in maniera totale, questo è il simbolo finale della realizzazione del realizzante, dunque del contenuto liminare più radicale in ciò che è in generale possibile in senso obiettivo-reale.

19. TRASFORMAZIONE DEL MONDO OVVERO LE «UNDICI TESI SU FEUERBACH» DI MARX

Il pensare in avanti è da lungo tempo annunciato e da ascoltare. Solo i vili trovano scuse per tutto, e i bugiardi restano generici. Solo loro si nascondono in panni magniloquenti o cavillosi, cercano di essere sempre da qualche altra parte che non lì dove li si sorprende. Ma il vero non può mai essere determinato abbastanza, anche e proprio quando la cosa ancora albeggia davanti allo sguardo. Grazie a questo precoce fiuto per l'essenziale

riuscirono già al diciannovenne Marx, in una lettera a suo padre, conservatasi, delle affermazioni fondamentali, acutamente formulate. Questo modo vuole fin dall'inizio arrivare al nocciolo della questione, non perde tempo in cose inutili e non appena le ha riconosciute le rigetta immediatamente. E' pertanto capace, pur con tutta l'aggiunta di un ampio sguardo e di una lunga riflessione, di essere sempre di nuovo in forma, netto e deciso. La cosa afferrata, che riesce ad afferrarsi in tal modo, mostra sul cammino questi punti essenziali. Con essi e grazie a essi si raffina ora la tendenza in avanti, di modo che le sono utili perfino eventuali digressioni. Naturalmente questo elemento indicatore non si può sempre abbracciare nella sua successione tanto rapidamente come si può invece citare nella sua brevità. Infatti una brevità significativa è coerente, perciò la sua parola è la meno rapida da trovare.

Tempo della stesura

Dunque l'intelletto deve comprovarsi sempre di nuovo su queste frasi. In nessun luogo ciò avviene in maniera più fresca che nella compatta raccolta di compattissime indicazioni, note come le *Undici tesi su Feuerbach*. Marx le ha scritte a Bruxelles nell'aprile del 1845, molto probabilmente nel corso del lavoro preparatorio all'*Ideologia tedesca*. Le *Tesi* vennero pubblicate soltanto nel 1888 a opera di Engels, come appendice al suo *Ludwig Feuerbach e il punto di approdo della filosofia classica tedesca*. Con l'occasione Engels ha leggermente rivisto nello stile il testo di Marx, a volte solo schizzato, naturalmente senza cambiarne minimamente il contenuto. Nella premessa al suo *Ludwig Feuerbach* Engels scrive a proposito delle *Tesi*: «Sono appunti per un lavoro ulteriore, buttati giù in fretta, non destinati in nessun modo alla pubblicazione, ma d'un valore inestimabile come primo documento in cui è deposto il germe geniale della nuova concezione del mondo». Feuerbach aveva affermato il ritorno dal pensiero puro all'intuizione sensibile, dallo spirito all'uomo, e insieme alla natura come sua base. Come è noto, questo rifiuto di Hegel, tanto «umanistico» quanto «naturalistico» (con l'uomo come idea principale, e la natura come prius invece dello spirito), esercitò un grande influsso sul giovane Marx. *L'essenza del cristianesimo* di Feuerbach del 1841, le sue *Tesi*

provvisorie per la riforma della filosofia del 1842 ed anche i *Principi della filosofia dell'avvenire* del 1843 ebbero un effetto tanto più liberatorio in quanto nemmeno la sinistra hegeliana si liberava da Hegel, anzi non oltrepassava una critica meramente intra-hegeliana del maestro dell'idealismo. «L'entusiasmo», dice retrospettivamente Engels nel *Ludwig Feuerbach* ancora circa cinquant'anni dopo, «fu generale: in un momento diventammo tutti feuerbachiani. Con quale entusiasmo Marx salutasse la nuova concezione e quanto ne fosse influenzato - malgrado tutte le riserve critiche - lo si può vedere leggendo *La sacra famiglia*» (*Ludwig Feuerbach*, Dietz, 1946, p. 14).⁴⁴ La gioventù tedesca dell'epoca credette di vedere finalmente, invece del cielo, la terra, umanamente, nell'aldiquà.

Marx però si è liberato molto presto da questo vago essere uomini nell'aldiquà. Il lavoro alla «*Rheinische Zeitung*» l'aveva portato a un contatto molto più stretto con problemi di politica e di economia di quel che non avessero gli hegeliani di sinistra o anche i feuerbachiani. Proprio questo contatto portò Marx dalla critica della religione, cui Feuerbach si limitava, in maniera crescente alla critica dello stato, anzi già dell'organizzazione sociale, che - come riconosce la *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico* del 1841-1843 - determina la forma dello stato. Nella distinzione hegeliana tra società borghese e stato, sottolineata da Marx, c'era già più coscienza economica che non nei suoi epigoni, feuerbachiani compresi.

Il distacco da Feuerbach accadde con estremo rispetto e dapprima soltanto come una correzione o un mero completamento, ma il punto di vista completamente diverso, il punto di vista sociale, è chiaro fin dall'inizio. Il 13 marzo 1843 scrive dunque Marx a Ruge: «Sugli aforismi di Feuerbach non sono d'accordo solo in un punto, cioè che egli insiste troppo sulla natura e troppo poco sulla politica. Tuttavia questa è l'unica alleanza tramite cui la filosofia attuale può diventare una verità» (MEGA, I, 1/2, p. 308).⁴⁵ I *Manoscritti economico-filosofici* del 1844 contengono ancora una significativa lode di Feuerbach, certamente in antitesi alle fantasticherie cerebrali di Bruno Bauer; pertanto essi celebrano fra le imprese di Feuerbach soprattutto «l'aver fondato il vero materialismo e la scienza reale, facendo parimenti del rapporto sociale "dell'uomo con l'uomo" il principio fondamentale della teoria» (MEGA, I, 3, p. 152).⁴⁶ Tuttavia i *Manoscritti economico-filosofici* sono già oltre Feuerbach molto più di quel che non

dicano. Il rapporto «dell'uomo con l'uomo» non resta in essi un rapporto astrattamente antropologico come in Feuerbach, ma invece la critica dell'autoalienazione umana (trasferita dalla religione allo stato) penetra già nel nucleo economico del processo di alienazione. Ciò non da ultimo nelle grandiose parti sulla *Fenomenologia* hegeliana, in cui viene reso riconoscibile il ruolo del lavoro come produttore di storia e in cui l'opera di Hegel viene interpretata in questa luce. Ma al tempo stesso i *Manoscritti economico-filosofici* criticano quest'opera perché essa concepisce l'attività lavorativa umana soltanto come spirituale e non come materiale. Lo sfondamento in direzione dell'economia politica, dunque il distacco dall'universale uomo feuerbachiano, si compie nella prima opera intrapresa insieme con Engels, nella *Sacra famiglia*, ugualmente nel 1844. I *Manoscritti economico-filosofici* contenevano già l'affermazione «L'operaio stesso [è] un capitale, una merce» (ivi, p. 103),⁴⁷ dunque dell'essere umano feuerbachiano non resta qui nulla tranne la sua negazione nel capitalismo; *La sacra famiglia* registrava il capitalismo stesso come la fonte di questa alienazione suprema e ultima. Invece dell'uomo generico di Feuerbach, con la sua naturalità astratta e costante, si manifestava ora chiaramente un insieme storicamente mutevole di rapporti sociali e soprattutto un insieme antagonistico sulla base delle classi. L'alienazione naturalmente abbracciava entrambe: la classe degli sfruttatori come quella degli sfruttati, soprattutto nel capitalismo, quale forma suprema di questa autoalienazione e oggettivazione. «Ma», dice *La sacra famiglia*, «la prima classe, in questa autoalienazione, si sente a suo agio e confermata, sa che l'alienazione è la sua propria potenza e possiede in essa la parvenza di un'esistenza umana; la seconda classe, nell'alienazione, si sente annientata, vede in essa la sua impotenza e la realtà di un'esistenza inumana» (MEGA, I, 3, p. 206).⁴⁸ Il che appunto dimostrava che la produzione e il modo dello scambio basati di volta in volta sulla divisione del lavoro e sulla divisione in classi, in maniera suprema quelli capitalistici, erano la fonte finalmente scoperta dell'alienazione. Al più tardi a partire dal 1843 Marx era materialista; nel 1844 *La sacra famiglia* ha dato alla luce la concezione materialistica della storia e con essa il socialismo scientifico. E le *Undici tesi*, nate tra *La sacra famiglia* del 1844-45 e *L'ideologia tedesca* del 1845-46, rappresentano in tal modo la formulazione dell'addio a Feuerbach, insieme con un'originalissima

acquisizione d'eredità. L'esperienza politico-empirica dell'epoca renana più Feuerbach hanno immunizzato Marx dallo «spirito» e nient'altro che «spirito» della sinistra hegeliana. L'acquisizione del punto di vista del *proletariato* ha fatto di Marx, causalmente e concretamente, dunque veracemente (dal fondamento), un umanista.

Come è ovvio, l'addio non è qui una rottura completa. I riferimenti a Feuerbach attraversano ampie parti dell'opera marxiana, anche dopo il distacco delle *Undici tesi*. La più vicina alla terra abbandonata, già per motivi cronologici, è *L'ideologia tedesca*, che segue immediatamente le *Tesi*. Vi ritornano varie concezioni critiche delle *Tesi*, naturalmente con ampia distinzione della critica a Feuerbach dalla liquidazione annichilante dei cattivi epigoni hegeliani. Feuerbach rientrava ancora nell'ideologia borghese, di conseguenza la presa di posizione nei confronti delle sue manifestazioni di decadenza apparentemente radicali, come quelle di Bruno Bauer e di Stirner, doveva coinvolgerlo nell'*Ideologia tedesca*. Tuttavia ciò avvenne in maniera tale che il filosofo in alcuni punti porse lui stesso l'arma logica con cui Marx combattè anche contro di lui, ma soprattutto contro gli hegeliani di sinistra. Di conseguenza *L'ideologia tedesca* comincia a mo' di fondamento con il nome di Feuerbach e, procedendo dalla sua critica alla religione, critica il «superamento» dell'idealismo solo interno all'idealismo. «A nessuno di questi filosofi è venuto in mente di ricercare il nesso esistente tra la filosofia tedesca e la realtà tedesca, il nesso tra la loro critica e il loro proprio ambiente materiale» (MEGA, I, 5, p. 10).⁴⁹ D'altra parte tuttavia Marx sottolinea che «di fronte ai materialisti “puri” Feuerbach ha certo il grande vantaggio di intendere come anche l'uomo sia “oggetto sensibile”». Effettivamente con il riconoscimento detto è indicata l'importanza di Feuerbach per il formarsi del marxismo esattamente al modo in cui, con la critica della sua natura umana astratta e astorica, è indicato il momento non feuerbachiano e anzi antif Feuerbachiano del marxismo compiutamente formato. Il riconoscimento dice: senza l'uomo anch'esso come «oggetto sensibile», sarebbe stato molto più difficile elaborare materialisticamente l'umano come radice di tutte le cose sociali. Il materialismo antropologico di Feuerbach caratterizza in tal modo il possibile passaggio facilitato dal mero materialismo meccanico a quello storico. La critica dice: senza la concretizzazione dell'umano

in uomini effettivamente esistenti, soprattutto socialmente attivi, con rapporti effettivi fra di loro e con la natura, il materialismo e la storia sarebbero appunto permanentemente scissi, nonostante ogni «antropologia». Col che, però, Feuerbach resta sempre significativo per Marx, sia come passaggio sia come l'unico filosofo contemporaneo con cui una discussione è possibile, chiarificante e feconda. I pensieri fondamentali ai quali Marx reagisce con quella critica, e oltre i quali egli avanza produttivamente, si trovano essenzialmente nello scritto fondamentale di Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo*, del 1841. Inoltre vanno prese in considerazione le *Tesi provvisorie per la riforma della filosofia*, del 1842, e i *Principi della filosofia dell'avvenire*, del 1843. I precedenti scritti del filosofo probabilmente non hanno quasi avuto significato per Marx, dal momento che Feuerbach almeno fino al 1839 era troppo poco originale, troppo sotto l'influsso di Hegel. Solo a partire da quel momento Feuerbach ha applicato il concetto hegeliano dell'autoalienazione alla religione. Solo a partire da allora l'ex hegeliano ha detto che il suo primo pensiero era stato Dio, il secondo la ragione, e il terzo e ultimo l'uomo. Vale a dire: come la filosofia hegeliana della ragione aveva superato la fede chiesastica, così ora la filosofia avrebbe posto l'uomo (inclusa la natura come sua base) al posto di Hegel. Con tutto ciò però Feuerbach non poté trovare la via verso l'effettualità; proprio la cosa più importante di Hegel, il metodo storico-dialettico, egli lo buttò via. Soltanto le *Undici tesi* divennero gli indicatori che conducevano dal mero anti-Hegel alla realtà mutabile, dal materialismo delle retrovie a quello del fronte.

Questioni di raggruppamento

Una questione vecchia e nuova è quella del modo di ordinare le *Tesi*. Perché così come esse si trovano, destinate alla comprensione personale e non alla stampa, si intrecciano sotto più aspetti. Espongono inoltre lo stesso contenuto in luoghi diversi, non rendono dovunque evidente la ragione della divisione e della successione. Esigenze didattiche hanno perciò fatto maturare vari tentativi di riordinare le *Tesi* in base alla loro coerenza e quindi di articularle in gruppi. In ciò si tenta a volte di conservare la numerazione progressiva, come se le *Undici tesi* fossero sussumibili,

tutte in fila. Un raggruppamento del genere, che mantiene la numerazione originale, è per esempio questo: le *Tesi* 1, 2, 3 stanno sotto: unità di teoria e prassi nel pensiero; le *Tesi* 4 e 5 sotto: comprensione della realtà nelle contraddizioni; le *Tesi* 6, 7, 8, 9 sotto: la realtà stessa nelle contraddizioni; le *Tesi* 10 e 11 sotto: luogo e compito del materialismo dialettico nella società. Questo è l'ordine in base alle *cifre*; poiché ce ne sono molti di questa specie, del tutto diversi nei contenuti, ne risulta quanto poco istruttivo sia qui il mero valore della posizione numerica. Ciascuno di questi ordinamenti valuta da una parte troppo la successione, lasciandola eternamente incisa come la legge delle dodici tavole o i dieci comandamenti, dall'altra in modo basso e formalista come se fosse una serie di francobolli. Ma la numerazione non è un sistema, e Marx meno di chiunque ha bisogno di questo surrogato. Perciò le tesi devono essere raggruppate secondo filosofia e non secondo aritmetica, cioè la loro successione è unicamente quella dei loro *temi* e dei loro *contenuti*. Per quel che si può vedere, non esiste ancora un commento alle *Undici tesi*; però solo con esso, facendolo procedere dal loro stesso insieme, si rivela il nesso della loro brevità e della loro profondità nel suo ininterrotto prodursi. Allora appare in primo luogo il gruppo gnoseologico, che riguarda *intuizione e attività* (*Tesi* 5, 1, 3); in secondo luogo il gruppo antropologico-storico, che riguarda la *autoalienazione, la sua causa reale e il vero materialismo* (*Tesi* 4, 6, 7, 9, 10); in terzo luogo il gruppo riassuntivo, ovvero il gruppo teoria-prassi, che concerne *la prova e la riprova* (*Tesi* 2, 8). Da ultima arriva la *Tesi* più importante, come *parola d'ordine* sulla quale non soltanto gli spiriti si separano definitivamente, ma col cui uso cessano di essere nient'altro che spiriti (*Tesi* 11). In maniera adeguata, il gruppo gnoseologico verrà aperto con la *Tesi* 5, quello antropologico-storico con la *Tesi* 4; infatti queste *Tesi* delineano le due dottrine fondamentali di Feuerbach, che Marx fa relativamente sue e oltre le quali procede nelle *Tesi* ulteriori dei rispettivi gruppi. La dottrina fondamentale recepita nella *Tesi* 5 è il rifiuto del pensiero astratto, nella *Tesi* 4 il rifiuto dell'autoalienazione umana. E corrispondentemente al primo elemento fondamentale della dialettica materialistica, di cui qui si annuncia il delinearsi, fra le singole *Tesi* all'interno dei rispettivi gruppi c'è un movimento libero e complementare di voci; così come fra i gruppi stessi si ha un'interazione costante, un tutto unitario e coerente.

Gruppo gnoseologico: l'intuizione e l'attività Tesi 5, 1, 3

Qui si riconosce che anche nel pensare occorre procedere soltanto dal sensibile. L'intuizione, non il concetto meramente desunto da essa, è e resta l'inizio nel quale ogni conoscenza materialistica si dà a riconoscere. Feuerbach l'aveva ricordato in un'epoca in cui ogni angolo di strada accademica risuonava di spirito, concetto e ancora concetto. La *Tesi 5* sottolinea questo merito: Feuerbach «non» è «soddisfatto» della cerebralità, egli vuole che i piedi poggino sul terreno intuito. Ma la *Tesi 5*, e dopo soprattutto la *Tesi 1*, dichiarano immediatamente che nel caso di una sensibilità *contemplante*, l'unica che Feuerbach conosca, i piedi non possono ancora camminare e il terreno stesso resta impercorribile. Chi intuisce in tal modo non tenta affatto un movimento, resta nello stato del comodo godere. Perciò la *Tesi 5* insegna: un mero intuire «non concepisce la sensibilità come attività pratica umana-sensibile». E la *Tesi 1* rimprovera a tutto quanto il materialismo precedente di aver concepito l'intuizione soltanto «sotto la forma dell'oggetto», «ma non come attività umana sensibile, prassi; non soggettivamente». Di conseguenza avvenne che il lato attivo, in opposizione al materialismo, «fu sviluppato dall'idealismo - ma solo astrattamente, poiché naturalmente l'idealismo non conosce la reale, sensibile attività in quanto tale». In luogo della contemplazione inattiva, in cui persevera tutto il materialismo antecedente, compreso quello feuerbachiano, interviene così il fattore attività umana. E ciò già all'interno del sapere sensibile, dunque immediato in quanto fondamentale e iniziale: dunque la sensibilità come conoscenza, come base effettiva della conoscenza, non è affatto la stessa cosa dell'intuizione contemplativa. Il *concetto di attività*, così sottolineato da Marx nella *Tesi 1*, deriva appunto dalla teoria idealistica della conoscenza, non da quella idealistica pura e semplice, ma soltanto da quella sviluppata nell'era moderna borghese. Infatti questo concetto presuppone come base una società in cui la classe dominante vede o vorrebbe vedere se stessa in attività, dunque al lavoro. Ma ciò avviene soltanto nella società capitalistica, nella misura in cui il lavoro, cioè la *parvenza* del lavoro intorno alla classe dominante, a differenza di tutte le società

preborghesi, non è più una vergogna ma anzi viene onorata. Ciò per la necessità del profitto, delle forze produttive che si scatenano in questa società del profitto. Il lavoro, disprezzato nell'antica società schiavile e anche nella società dei servi della gleba (in Atene perfino gli scultori erano considerati degli uomini rozzi) naturalmente non si riflette nemmeno nelle *idee* della classe dominante, appunto a totale differenza dall'ideologia dell'imprenditore, del borghese, del cosiddetto homo faber. La cui dinamica del profitto, liberata nell'era moderna, costitutiva dell'era moderna borghese, ancora per lungo tempo progressista, si dà senz'altro a vedere anche nella sovrastruttura e attiva la base stessa. Ciò sia sul piano morale, nella forma di un cosiddetto *ethos del lavoro*, sia sul piano gnoseologico, nella forma di un concetto dell'operosità, di un *logos del lavoro* nella conoscenza. L'*ethos* del lavoro, predicato eminentemente dai calvinisti allo scopo della formazione del capitale, questa vita attiva capitalistica, si pose contro l'ozio aristocratico, anche contro la vita contemplativa dell'esistenza di meditazione monastico-erudita. Parallelamente nella conoscenza il *logos* del lavoro, questo concetto del «produrre», esagerato eminentemente nel razionalismo borghese, si distinse dal concetto di conoscenza antico come pure scolastico del semplice recepire: dell'intuizione, della visio, della riproduzione passiva. Queste si conservano nello stesso concetto di «teoria», corrispondentemente all'originario senso visivo della parola. Anche Platone è in ultima analisi, cum grano salis, un sensualista recettivo; infatti, per quanto la sua visione si presenti come ideale e puramente riferita alle idee, essa è per l'appunto essenzialmente visione recettiva e il processo del pensiero viene sempre concepito in corrispondenza all'intuizione sensibile. Ma lo stesso Democrito, dunque il primo grande *materialista*, anzi quello che ha dato il tono al materialismo fino a Marx, si colloca in quest'ideologia estranea al lavoro, e *che non riflette il processo lavorativo*. Anche Democrito concepisce la conoscenza come soltanto passiva; il pensiero, attraverso il quale secondo lui viene conosciuto ciò che veramente è reale, il reale degli atomi insieme col loro meccanismo, viene spiegato unicamente attraverso l'impressione di piccole immagini (eidola) corrispondenti, che si staccano dalla superficie delle cose e penetrano nel percipiente-conoscente. Sulla non attività gnoseologica pertanto non vi è affatto differenza tra Platone e Democrito; entrambe le teorie della conoscenza sono unificate

dalla società schiavile, che in questo caso significa: assenza della disprezzata attività lavorativa nella sovrastruttura filosofica. E ora, ecco il paradosso per cui il razionalismo, l'*idealismo* dell'era moderna, che spesso si è allontanato molto da Platone, sul piano gnoseologico riflette il processo lavorativo in maniera molto più forte del *materialismo* dell'era moderna, che non si è mai allontanato altrettanto dal suo antico padre Democrito. Pertanto lo specchio quietamente riprodotto, questa espunzione del concetto di lavoro, fino a Feuerbach compreso, è più frequente tra i materialisti che non il pathos della «produzione», per non dire della mutua e vicendevole riproduzione dialettica di soggetto-oggetto, oggetto-soggetto. Tra i materialisti dell'età moderna solo Hobbes parla di una «produzione» razionale, con una tesi fondamentale che resta valida fino a Kant: sono conoscibili soltanto quegli oggetti che sono costruibili matematicamente. Però tanto poté Hobbes definire la filosofia per mezzo di questo principio fondamentale proprio come dottrina del movimento matematico-meccanico dei corpi, e dunque come materialismo, quanto non superò a sua volta la «forma dell'oggetto» biasimata da Marx, cioè il materialismo meramente contemplativo. Qualcosa di diverso successe all'interno dell'*idealismo*, là dove la «produzione» trapassò dalla *costruzione geometrica* all'effettiva forma del lavoro della *genesì storica*. Ciò riuscì decisamente soltanto con Hegel; soltanto la *Fenomenologia dello spirito* prese sul serio la dinamica del concetto gnoseologico di lavoro anche se in maniera *storico-idealistica*. Questa serietà era anche molto al di sopra del pathos della «produzione» meramente *matematico-idealista*, che aveva agito sui grandi razionalisti del periodo della manifattura, su Descartes, Spinoza, Leibniz, sul loro *idealismo* a metà o intero. Non c'è miglior testimone di questa importanza della *Fenomenologia* hegeliana, per nulla capita da Feuerbach, di Marx stesso nei *Manoscritti economico-filosofici*: la grandezza della *Fenomenologia* viene vista da Marx proprio nel fatto che essa «coglie l'essenza del lavoro e concepisce l'uomo oggettivo, l'uomo verace perché uomo reale, come risultato del suo proprio lavoro» (MEGA, I, 3, p. 156).⁵⁰ Questa frase dunque spiega nella maniera migliore la già detta manchevolezza del materialismo meramente contemplativo, fino a Feuerbach incluso; al materialismo antecedente manca il *rapporto perennemente oscillante tra soggetto e oggetto, che si chiama lavoro*. Per questo appunto esso concepisce l'oggetto, la realtà, la

sensibilità soltanto «sotto la forma dell'oggetto», tralasciando l'«attività umana sensibile». Invece la *Fenomenologia* di Hegel, come dice Marx, si trovava «al punto di vista dell'economia politica moderna» (ivi, p. 157).⁵¹ Ma sul piano gnoseologico Feuerbach si trovava ancora all'altezza del punto di vista della società schiavile o anche della servitù della gleba, a causa dell'elemento non attivo, ancora contemplativo, permanente nel suo materialismo.

Con ciò naturalmente Marx chiarisce che l'operosità borghese non è ancora un'operosità completa, giusta. Non può esserlo perché essa è appunto soltanto *parvenza* di lavoro, perché la produzione di valore non procede mai dall'imprenditore ma dal contadino, dall'artigiano, in definitiva dall'operaio salariato. E perché l'astratta, reificata, poco chiara circolazione delle merci sul libero mercato non permette altro che un rapporto in ultima analisi passivo, esteriore, astratto. Perciò la *Tesi 1* sottolinea che anche il riflesso gnoseologico dell'operosità poteva essere soltanto astratto, poiché l'«idealismo naturalmente non conosce la reale, sensibile attività in quanto tale». Tuttavia anche il materialista borghese Feuerbach, che vuole allontanarsi dal pensiero astratto, che cerca oggetti reali invece di pensieri reificati, esclude da questo essere reale l'attività umana; egli la concepisce «non come attività oggettiva». Ciò viene proseguito e ampliato in maniera convincente nell'introduzione all'*ideologia tedesca*: «Feuerbach parla in particolare dell'intuizione della scienza della natura, fa menzione di segreti che si rivelano soltanto all'occhio del fisico e del chimico; ma senza industria e commercio dove sarebbe la scienza della natura? Persino questa scienza "pura" della natura ottiene il suo scopo, così come ottiene il suo materiale, soltanto attraverso il commercio e l'industria, attraverso l'attività pratica degli uomini. E' tanto vero che questa attività, questo continuo lavorare e produrre sensibile, questa produzione, è la base dell'intero mondo sensibile, quale ora esiste, che se fosse interrotta anche solo per un anno Feuerbach non solo troverebbe un enorme cambiamento nel mondo naturale, ma gli verrebbe ben presto a mancare l'intero mondo umano, la sua stessa facoltà intuitiva, e anzi la sua stessa esistenza. E' vero che la priorità della natura esterna rimane ferma, e che tutto questo non si può applicare agli uomini originari, prodotti da generatio aequivoca; ma questa distinzione ha senso solo in quanto si consideri l'uomo come distinto dalla natura.

D'altronde questa natura che precede la storia umana non è la natura nella quale vive Feuerbach, non la natura che oggi non esiste più da nessuna parte, salvo forse in qualche isola corallina australiana di nuova formazione, e che quindi non esiste neppure per Feuerbach» (MEGA, I, 5, pp. 33 sgg.).⁵² Quanto decisivo è il risalto che con queste frasi il lavoro umano, quello che proprio come oggetto in Feuerbach era completamente privo di patria, riceve come oggetto importante, se non il più importante, nel mondo che circonda gli uomini.

Pertanto l'essere che condiziona tutto ha ora in se stesso degli uomini attivi. Ciò ha conseguenze assolutamente stupefacenti, che rendono particolarmente importante soprattutto la *Tesi 3*, non soltanto contro Feuerbach ma anche contro i marxisti volgari. Due ulteriori concetti di «mondo sensibile», uno cattivo e l'altro spesso frainteso, sono perciò notevoli in questo contesto veramente oggettivo, gli appartengono in maniera strettissima. Essi infatti concernono i figli prediletti dell'empirismo o anche gli atout di quell'intuizione che si pretende estranea all'attività e che vede le «circostanze» soltanto come ciò che sta intorno agli uomini. Da una parte c'è la cosiddetta *datità*, un concetto particolarmente riferito all'oggetto, dunque apparentemente materialistico. Tuttavia, a parte il fatto che sul piano del significato esso è un concetto reciproco che non varrebbe nulla se non ci fosse un soggetto, al quale soltanto qualcosa viene o può essere dato, nel mondo che costituisce l'ambiente umano non c'è quasi dato che non sia anche un *elaborato*. Perciò Marx parla di «materiale» quale la scienza della natura ottiene soltanto attraverso il commercio e l'industria. Effettivamente soltanto la considerazione superficiale mostra una datità, quando si penetra un po' meglio invece ogni oggetto del nostro ambiente normale si svela come un dato per niente semplice. Si dimostra piuttosto come risultato finale di processi lavorativi precedenti e anche la materia prima, a parte il fatto di essere completamente trasformata, è stata presa con il lavoro dalla foresta o tagliata dalle rocce o estratta dalle profondità della terra. Questo per quanto riguarda il primo atout passivo, che evidentemente non è tale, ma che vale e regge soltanto da un punto di vista di superficie. La seconda carta che un'intuizione di cui si pretende l'estraneità all'attività gioca, utilizza dapprima un concetto assolutamente legittimo, anzi decisamente materialistico, cioè il *prius dell'essere rispetto alla coscienza*. Sul piano gnoseologico

questo prius si esprime come esistenza del mondo esterno indipendentemente dalla coscienza umana, su quello storico come priorità della base materiale rispetto allo spirito. Ma Feuerbach ha di nuovo irrigidito unilateralmente questa verità, l'ha esagerata meccanicisticamente, tralasciando anche qui l'attività. Indipendenza dell'essere dalla coscienza, nel campo del normale ambiente umano, non è affatto lo stesso che indipendenza dell'essere dal lavoro umano. Attraverso la mediazione del lavoro col mondo esterno l'indipendenza di questo mondo esterno dalla coscienza, la sua oggettività viene tanto poco superata da essere anzi formulata in maniera definitiva proprio per tal via. Infatti come l'attività umana stessa è oggettiva, dunque non cade fuori del mondo esterno, così la mediazione soggetto-oggetto, nel suo accadere, è pur essa una parte del mondo esterno. Anche questo mondo esterno esiste indipendentemente dalla coscienza poiché non appare sotto la forma del soggetto, ma certamente nemmeno soltanto «sotto la forma dell'oggetto». Invece rappresenta appunto la *mediazione reciproca tra soggetto e oggetto* in maniera tale che per la verità l'essere determina ovunque la coscienza, ma di nuovo proprio l'essere storicamente decisivo, cioè quello economico, contiene a sua volta una quantità straordinaria di coscienza obiettiva. Tutto l'essere però è per Feuerbach un prius autarchico in quanto base puramente preumana, base naturale, con l'uomo come fiore, ma appunto unicamente come fiore, non come autonoma forza naturale. Il modo umano di produzione, lo scambio materiale con la natura, che avviene ed è regolato nel processo lavorativo, addirittura i rapporti di produzione come base, tutto ciò ha in sé evidentemente anch'esso coscienza; parimenti la base materiale viene riattivata in ogni società dalla sovrastruttura della coscienza. Per quel che riguarda l'interazione in questa relazione essere-coscienza, con tutta priorità dell'essere economico, proprio la *Tesi 3* dà un chiarimento eccellente. E' un chiarimento che certo non dà alcuna gioia al materialismo volgare; in compenso dà alla coscienza umana il posto più reale tra le «circostanze», dunque proprio all'interno del mondo esterno che essa contribuisce a formare. La teoria meccanicistica dell'ambiente asserisce che «gli uomini sono prodotti delle circostanze e dell'educazione, pertanto uomini mutati sono prodotti di circostanze diverse e di una mutata educazione». A questa teoria unilaterale, spesso del tutto naturalistica, della riproduzione

(ambiente uguale terreno, clima) la *Tesi 3* sovrappone ora la verità, tanto superiore al materialismo fino allora consueto, secondo cui «le circostanze sono modificate dagli uomini e l'educatore stesso deve essere educato». Ciò naturalmente non significa che questo mutamento delle circostanze possa avvenire senza riferimento a quella conformità obiettiva alle leggi che vincola anche il fattore soggetto e l'attività. Piuttosto Marx conduce su questo punto una guerra su due fronti, combatte sia contro la teoria meccanicistica dell'ambiente, che finisce nel fatalismo dell'essere, sia contro la teoria idealistica del soggetto, che finisce nel putschismo o come minimo in un eccessivo ottimismo attivistico. Un passo dell'*Ideologia tedesca* completa perfettamente la *Tesi 3* e precisamente sulla base della più salutare interazione tra uomini e circostanze, di una mediazione soggetto-oggetto di tipo perennemente reciproco, perennemente dialettico. In maniera tale che nella storia «a ogni grado si trova un risultato materiale, una somma di forze produttive, un rapporto storicamente prodotto con la natura e degli individui fra loro, che ad ogni generazione è stata tramandata dalla precedente; una classe di forze produttive, capitali e circostanze, che da una parte può senza dubbio essere modificata dalla nuova generazione, ma che d'altra parte impone ad essa le sue proprie condizioni di vita e le dà uno sviluppo determinato, uno speciale carattere; che dunque le circostanze fanno gli uomini non meno di quanto gli uomini facciano le circostanze» (MEGA, I, 5, pp. 27 sgg.).⁵³ Come già detto, in questo luogo viene particolarmente sottolineata l'interazione fra soggetto e oggetto, anche privilegiando avvertibilmente la relazione *circostanza-uomo* rispetto a quella contraria, però in maniera tale che l'uomo e la sua attività restino sempre l'elemento specifico della base materiale della storia, anzi per così dire ne rappresentino la radice e allo stesso titolo la rovesciabilità. Perfino l'idea (nella teoria) diviene per Marx una potenza materiale quando afferra le masse; a maggior ragione il mutamento tecnico-politico delle circostanze è una forza siffatta e anche il fattore soggettivo così inteso resta con estrema chiarezza all'interno del mondo materiale. Un ultimo sviluppo della *Tesi 3* lo dà *Il capitale*, che ora con estrema decisione attribuisce l'uomo al mondo esterno, anzi alla natura: «Egli mette in moto le forze naturali appartenenti alla sua corporeità, braccia e gambe, mani e testa, per appropriarsi dei materiali della natura in forma usabile per la propria vita. Operando mediante tale moto

sulla natura fuori di sé e cambiandola, egli cambia allo stesso tempo la natura sua propria. [...] La terra stessa è un mezzo di lavoro, eppure presuppone a sua volta, prima di poter servire come mezzo di lavoro nell'agricoltura, tutta una serie di altri mezzi di lavoro e uno sviluppo della forza lavorativa relativamente già elevato» (*Das Kapital*, I, Dietz, 1947, pp. 185, 187).⁵⁴ In tal modo dunque l'attività umana con la sua stessa coscienza viene spiegata come una parte della natura, e la più importante, appunto come prassi che rovescia proprio alla base l'essere materiale, che a sua volta condiziona in maniera primaria la coscienza susseguente. Quel Feuerbach che non avvertiva nessun impegno rivoluzionario, che non andò nemmeno mai oltre l'uomo come essere naturale generico, non aveva alcuna sensibilità per questo prius che è la natura, *aumentato dell'attività umana*. Questa è in ultima analisi la ragione per cui la storia non è presente nel suo materialismo meramente contemplativo e per cui egli non arriva a oltrepassare l'atteggiamento teorico. In tal modo il suo rapporto con l'oggetto resta di tipo antico e aristocratico, in una contrapposizione inconsequente al pathos dell'uomo che egli - di nuovo in maniera puramente teorica e appunto come mera fioritura della natura sussistente - pone al centro della sua critica della religione (e di nessun'altra critica). Egli guarda la prassi dall'alto in basso, e la conosce soltanto come volgare affare: «La concezione pratica è una concezione impura, contaminata dall'egoismo» (Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, 1841, p. 264).⁵⁵ E' a questo luogo che Marx si riferisce da ultimo nella *Tesi 1*, quando dice che in Feuerbach «la prassi è concepita e fissata solo nel suo modo di apparire sordidamente giudaico». E quanta albagia di questa specie ci fu appena più tardi, quando si insinuò ideologicamente la «concezione» sempre più «contaminata dall'egoismo», una cosiddetta intuizione *pura*, poi una cosiddetta verità fine a se stessa. Quanta «scienza equestre» ne nacque allora, ben alta sul suo cavallo, au dessus de la mêlée (a parte la sporcizia in lei stessa); quanta aristocrazia del sapere (senza aristoi), associata con intima comprensione alla sporca prassi, che tratteneva però dalla prassi giusta. Presago, Marx contrappose già a una così pura incomprendimento come quella di Feuerbach il pathos dell'«attività rivoluzionaria, pratico-critica». Perciò Marx, proprio in quanto materialista, proprio all'interno dell'essere stesso, sottolinea che il fattore soggettivo dell'attività produttiva in quanto tale è un

fattore *oggettivo* esattamente come quello *obiettivo*. E ciò ha conseguenze potenti, esattamente contrarie al materialismo volgare; esse rendono particolarmente preziosa questa parte delle *Tesi* su Feuerbach. Senza la comprensione del fattore lavorativo stesso il *prius* che è l'essere, e che certo non è proprio un *factum brutum* o una *datità*, non può essere compreso nella storia umana. Esso non può proprio venir mediato con il meglio dell'intuizione attiva, con cui conclude la *Tesi* 1: con l'«attività rivoluzionaria, praticocritica». L'uomo che lavora, questa relazione tra soggetto e oggetto vivente in tutte le «circostanze», in Marx appartiene decisamente alla base materiale; anche il soggetto nel mondo è mondo.

Gruppo antropologico-storico: l'autoalienazione e il vero materialismo Tesi 4, 6, 7, 9, 10

Qui si riconosce che per quanto riguarda l'umano occorre sempre partire dall'alienazione. La *Tesi* 4 enuncia il tema: Feuerbach ha svelato l'autoalienazione nella sua forma religiosa. Il suo lavoro è consistito «nel risolvere il mondo religioso nel suo fondamento mondano». «Ma», continua Marx, «egli non vede che terminato questo lavoro resta ancora da fare la cosa principale». Come la *Tesi* 6 precisa meglio, Feuerbach aveva riportato la natura religiosa a un fondamento mondano poiché la risolveva nella natura umana. Questa era un'impresa in sé significativa, soprattutto perché guardava acutamente alla parte che vi avevano i desideri umani. La «critica antropologica della religione» di Feuerbach faceva discendere tutta la sfera trascendente dalla fantasia di desiderio: gli dèi sono i desideri del cuore trasformati in enti reali. Allo stesso tempo, attraverso quest'ipostasi del desiderio si ha un raddoppiamento del mondo in un mondo immaginario e uno reale; l'uomo trasporta così la sua natura migliore dall'aldilà in un aldilà ultraterreno. Occorre dunque superare questa autoalienazione, cioè recuperare il cielo agli uomini attraverso la critica antropologica e l'individuazione delle origini. Qui ora si appunta la consequenzialità marxiana, che non si ferma all'uomo come genere astratto, assolutamente privo di articolazioni storiche e di classe. Feuerbach, che aveva tanto biasimato Hegel a causa delle sue reificazioni di concetti, localizza sì empiricamente il suo

uomo come genere astratto, però soltanto in modo da farlo risiedere all'interno del singolo individuo, fuori dalla società, senza storia sociale. Perciò la *Tesi 6* sottolinea: «Ma l'essenza umana non è qualcosa di astratto che sia immanente all'individuo singolo. Nella sua realtà essa è l'insieme dei rapporti sociali». Sì, con questo suo arco vuoto, teso fra il singolo individuo e l'*humanum* astratto (escludendo la società) Feuerbach è poco più di un epigono dello stoicismo e delle sue ripercussioni nel diritto naturale, nelle idee di tolleranza della moderna epoca borghese. Anche la morale stoica, dopo la decadenza della polis pubblica greca, si era ritirata nell'individuo privato: questo fu, dice Marx nella sua *Dissertazione* di dottorato, «la fortuna del proprio tempo; così la farfalla notturna, quando il sole universale è tramontato, cerca la luce della lampada del privato» (MEGA, I, 1/1, p. 133).⁵⁶ Ma d'altra parte nello stoicismo, che oltrepassava tutti i rapporti sociali di tipo nazionale, il genere astratto uomo doveva imporsi come unico universale sui singoli individui, quale luogo della *communis opinio*, della *recta ratio* in tutte le epoche e fra tutti i popoli: cioè come la casa umana comune, inserita nella casa del mondo, anch'essa comune e buona. Questa casa umana era non soltanto la polis scomparsa, ma per metà - con ideologia ad hoc - era la pax romana, l'impero cosmopolitico di Roma, e per metà - con astratta utopia - una fratellanza umana di individui divenuti saggi. Non per nulla il concetto di *humanitas*, come concetto al tempo stesso di genere e di valore, è nato alla corte del giovane Scipione, e il suo autore fu lo stoico Panezio. Ora Feuerbach, col suo uomo come genere astratto, ha accolto soprattutto il neostoicismo, quale si era rivelato nella moderna età borghese, di nuovo con un arco vuoto, teso fra individuo e universalità. Ciò da ultimo nel concetto, astrattamente sublime, di *citoyen* e nel *pathos* kantiano di un'umanità in generale, che rifletteva in maniera tedesca e morale il *citoyen*. Gli individui dell'era moderna naturalmente sono capitalisti, non colonne private dello stoicismo, e il loro universale non era l'*ecumene* antica, che avrebbe dovuto estinguere i popoli, ma - con un'idealizzazione propria dell'antica polis - la generalità dei diritti umani borghesi con al di sopra l'astratto *citoyen*, questo ideale di un genere umano morale. Ciononostante vi sono qui delle corrispondenze importanti, economicamente condizionate (altrimenti non ci sarebbe stato un neostoicismo nel Seicento e nel Settecento): nell'uno e nell'altro caso la società è atomizzata in

individui, nell'uno e nell'altro caso si innalza su di essa un genere astratto, un ideale astratto di umanità, di natura umana. Marx però critica appunto quest'astrazione al di sopra dei meri individui, definisce l'essenza umana proprio come l'«insieme dei rapporti sociali». Perciò la *Tesi 6* è rivolta sia contro la considerazione astorica che Feuerbach fa dell'umanità in sé, sia - coerentemente - contro il concetto puramente antropologico di genere relativo a questa umanità, quale universalità che si limita a collegare in maniera naturale i molti individui. Il concetto di *valore* di «umanità» naturalmente Marx lo conserva completamente; in maniera chiara per esempio nella *Tesi 10*. L'espressione «umanesimo reale», con cui comincia la prefazione della *Sacra famiglia*, viene per la verità abbandonato nell'*Ideologia tedesca*, in connessione con il rifiuto di ogni residuo di democrazia borghese, con l'acquisizione del punto di vista proletario-rivoluzionario, con la creazione del materialismo storico-dialettico. Ma la *Tesi 10* dice ciononostante, con tutto l'accento di valore di una contrapposizione umanistica, dunque di un «umanesimo reale», che però vale e viene fatto valere soltanto come umanesimo socialista: «Il punto di vista del vecchio materialismo è la società borghese, il punto di vista del materialismo nuovo è la società umana o l'umanità socializzata». L'*humanum* dunque non si trova dovunque in ogni società «come universalità interna, muta, che leghi molti individui solo *naturalmente*», non si trova affatto in una qualche universalità presente, piuttosto si trova in un difficile processo e si acquisisce unicamente insieme al comunismo, come comunismo. Proprio per questo il nuovo punto di vista, proletario, supera talmente poco il concetto di valore di umanesimo, da essere anzi praticamente il primo a collocarlo al suo giusto posto; e quanto più scientifico è il socialismo, tanto più concretamente esso ha *al centro la preoccupazione per l'uomo, e come meta il superamento reale della sua autoalienazione*. Peraltro non certamente alla maniera di Feuerbach, come un genere astratto, provvisto dei troppo sublimi sacramenti dell'umano in sé. Di conseguenza nella *Tesi 9* Marx riprende proprio il motivo del gruppo delle tesi gnoseologiche, in questo caso contro l'antropologia di Feuerbach: «Il punto più alto cui giunge il materialismo intuitivo, cioè il materialismo che non intende la sensibilità come attività pratica, è l'intuizione degli individui singoli nella "società borghese"». Una barriera di classe è così definitivamente registrata, la medesima barriera che nella

gnoseologia di Feuerbach sbarrava l'*attività* rivoluzionaria, nella sua antropologia *la storia e la società*. Il proseguimento marxiano dell'antropologia di Feuerbach quale critica dell'autoalienazione religiosa, è perciò non soltanto conseguenza ma rinnovato disincantamento, proprio di Feuerbach stesso ovvero dell'ultimo feticismo, quello antropologico. In tal modo Marx conduce dall'uomo generale ideale, al di sopra dei meri individui, al terreno dell'umanità reale e della natura umana possibile.

A tal fine era necessario guardare ai processi che sono effettivamente alla base dell'alienazione. Gli uomini non raddoppiano il mondo soltanto perché hanno una coscienza dilacerata, desiderante. Piuttosto questa coscienza, insieme col suo rispecchiamento religioso, nasce da una scissione molto più vicina, cioè da una scissione sociale. I rapporti sociali stessi sono dilacerati e scissi, mostrano un sotto e un sopra, lotte fra queste due classi e fumose ideologie del sopra, di cui quella religiosa è soltanto una fra molte. Il lavoro che restava ancora da fare nell'essenziale era per Marx appunto trovare questa prossimità della base del mondo, a sua volta un aldiquà di fronte all'aldiquà astratto e antropologico di Feuerbach. Per tutto ciò il Feuerbach estraneo alla storia, non dialettico, non aveva occhi, ma la *Tesi 4* li acquisisce: «Ma il fatto che il fondamento mondano si distacchi da se stesso e si costruisca nelle nuvole, come un regno fisso ed indipendente, è da spiegarsi soltanto con l'auto-dissociazione e con l'auto-contraddittorietà di questo fondamento mondano. Questo fondamento deve essere perciò dapprima compreso nella sua contraddizione, e poi rivoluzionato praticamente rimuovendone la contraddizione. Pertanto, dopo che, per esempio, la famiglia terrena è stata scoperta come il segreto della sacra famiglia, è proprio la prima a dover essere criticata e dissolta praticamente». La critica della religione, per essere veramente radicale, cioè, secondo la definizione di Marx, per cogliere le cose alla radix, alla «radice», esige dunque la critica dei rapporti che sono alla base del cielo, della loro miseria, delle loro contraddizioni e della loro falsa, immaginaria soluzione delle contraddizioni. Già nell' *Introduzione alla critica della filosofia hegeliana del diritto*, del 1844, Marx l'aveva formulato in maniera altrettanto avvincente quanto inequivocabile; «La critica della religione finisce... con l'imperativo categorico di rovesciare tutte le situazioni nelle quali l'uomo è un essere degradato, assoggettato, abbandonato, spregevole» (MEGA, I, 1/1,

pp. 614 sgg.).⁵⁷ Solo dopo questa critica, progredita anche sul piano pratico rivoluzionario, viene raggiunto uno stato che non ha più bisogno di illusioni, né come inganni né come surrogati: «La critica ha strappato dalla catena i fiori immaginari, non perché l'uomo porti la catena spoglia e sconsolante, ma affinché egli getti via la catena e colga i fiori vivi» (ivi, p. 608).⁵⁸ A tale scopo la famiglia terrena deve venire scoperta come mistero di quella celeste, su su fino a quella «scienza dell'arcano» economico-materialistica matura, a cui Marx poi nel *Capitale* fa dire: «Del resto basta conoscere un po', per esempio, la storia della Roma repubblicana, per sapere che la storia della proprietà fondiaria ne costituisce la storia arcana» (*Das Kapital*, I, Dietz, 1947, p. 88).⁵⁹ Di conseguenza l'analisi dell'autoalienazione religiosa, per essere veramente radicale, oltrepassa per principio le ideologie per andare al ruolo più vicino dello stato, a quello vicinissimo dell'economia politica e qui soltanto attinge l'«antropologia» reale. L'attinge come visione fondamentale, da scienza sociale, del «rapporto dell'uomo con l'uomo e con la natura». Poiché, come sottolinea la *Tesi 7*, «il sentimento religioso è esso stesso un prodotto sociale», non si può e non si deve dimenticare, al di là del prodotto, il produrre, come fa invece l'astorico e adialettico Feuerbach. Proprio a quest'ultimo restare a mezzo, dunque all'insostenibilità della soluzione feuerbachiana, si riferisce il seguente passo, ancora nel *Capitale*: «Di fatto è molto più facile trovare mediante l'analisi il nocciolo terreno delle nebulose religiose che, viceversa, *dedurre* dalle situazioni reali di vita, che di volta in volta si presentano, le loro forme incielate. Quest'ultimo è l'unico metodo materialistico e quindi scientifico. I difetti del materialismo astrattamente modellato sulle scienze naturali, che esclude il processo *storico*, si vedono già nelle concezioni astratte e ideologiche dei suoi portavoce appena s'arrischiano al di là della loro specialità» (*Das Kapital*, I, Dietz, 1947, p. 389).⁶⁰ Inoltre in Feuerbach «materialismo e storia sono del tutto divergenti», dice *L'ideologia tedesca*, statuendo così la distinzione fondamentale del materialismo storico-dialettico rispetto al vecchio materialismo meccanico: «Fin tanto che Feuerbach è materialista, per lui la storia non appare, e fin tanto che prende in considerazione la storia, non è un materialista» (MEGA, I, 5, p. 34).⁶¹ Feuerbach stesso si era espresso così, dicendo di essere materialista all'indietro (dunque riguardo alla base naturale), ma idealista

verso l'avanti (dunque riguardo all'etica e alla stessa filosofia della religione). Proprio l'esclusione della società, della storia e della loro dialettica nel materialismo di Feuerbach, proprio la mancanza di vita che così viene causata nel vecchio materialismo meccanico, l'unico che Feuerbach conoscesse, provoca necessariamente in questo filosofo, alla fine della sua filosofia, un impacciato idealismo. Esso si mostrava nella sua etica di vita, esso si mostra nelle pretese di un certo sentimentalismo da fratellanza domenicale. Di nuovo, come dice la *Tesi 9*, qui domina soltanto «l'intuizione degli individui singoli nella "società borghese"», di nuovo però si può notare in Feuerbach anche la *religione* apparentemente liquidata, quale religione da lui soltanto dedotta antropologicamente, ma non criticata sul piano sociale. Di modo che Feuerbach non critica propriamente i contenuti religiosi, ma essenzialmente solo la loro dislocazione in un aldilà e in tal modo l'indebolimento dell'uomo e del suo aldiquà. Nella misura in cui egli in tal modo voleva ricordare alla «natura umana» la sua ricchezza dilapidata, ci sono indubbiamente problemi in questa riduzione. Chi vorrebbe mai disconoscere proprio la profondità dell'umanità, l'umanità della profondità nell'arte carica di religiosità, in Giotto, in Grunewald, in Bach e infine forse anche in Bruckner? Ma Feuerbach, con cuore, fraternità e struggimento interiore senza pari, fa di tutto questo una specie di *teologia sentimentale* liberamente religiosa. Per di più egli, nell'inevitabile vuoto del suo «idealismo in avanti», lascia sussistere quasi tutti gli attributi di Dio padre, per così dire come virtù in sé, e ne viene cancellato soltanto il Dio dei cieli. Invece di dire: Dio è misericordioso, è amore, è onnipotente, fa miracoli, esaudisce preghiere, si dovrebbe dire soltanto: la misericordia, l'amore, l'onnipotenza, il far miracoli, l'esaudire preghiere sono divini. Pertanto tutto quanto l'apparato teologico resta conservato, è semplicemente passato dal luogo celeste in una certa regione astratta, con le virtù reificate della «base naturale». Ma in questa maniera non è nato il problema dell'eredità umana della religione, quale Feuerbach certamente intendeva, ma si è formata una religione a prezzi scontati, per amore di un filisteismo dell'abitudine mal disincantato, che giustamente Engels nota negli stantii residui di religione persistenti in Feuerbach. Il marxismo invece è, anche rispetto alla religione, non un «idealismo in avanti», ma *materialismo in avanti*, *pienezza del materialismo senza*

un cielo mal disincantato da ricondurre sulla terra. La spiegazione veramente totale del mondo in base a se stesso, che si chiama materialismo storico-dialettico, pone anche la trasformazione del mondo a partire da se stesso. In un aldilà dalle sofferenze, che non ha nulla in comune né con l'aldilà della mitologia, né meno che mai con il Signore o il Padre in essa contenuti.

Gruppo teoria-prassi: prova e controprova Tesi 2, 8

Qui non si dice che il pensiero sia scialbo e senza forza. La *Tesi 2* lo pone al di sopra dell'intuizione sensibile, con cui e in cui esso semplicemente inizia. Feuerbach aveva screditato il pensiero perché esso distoglierebbe dal singolo portando al generale; questa era una valutazione nominalistica. In Marx invece il pensiero non mira affatto al cattivo universale, all'astratto, ma al contrario esso disvela proprio il nesso mediato, essenziale del fenomeno, quale nesso che nel fenomeno è ancora chiuso alla mera sensibilità. Pertanto proprio il pensiero, che Feuerbach ammette soltanto come astratto, quale pensiero mediato è concreto, mentre viceversa la sensibilità priva di pensiero è astratta. Il pensiero deve per la verità ricondurre all'intuizione, per dimostrarsi sulla base di essa dopo averla compenetrata, ma quest'intuizione, anche a questo capo, non è affatto quella passiva e immediata di Feuerbach. La dimostrazione può trovarsi soltanto nella mediatezza dell'intuizione, dunque soltanto in quella realtà sensibile che è stata *elaborata* teoreticamente e così è diventata *cosa per noi*. Questa però alla fine è la realtà sensibile della *prassi* teoreticamente mediata, teoreticamente conseguita. La funzione del pensare dunque è, più ancora che non l'intuizione sensibile, una attività, critica, penetrante, dischiudente; e la migliore dimostrazione è perciò la prova pratica di questa decifrazione. Al modo in cui ogni verità è una verità per qualcosa e non ce n'è nessuna che sia fine a se stessa, se non come autoinganno o rimuginio, così non c'è una prova completa di una verità a partire da essa stessa quale verità che resti meramente teoretica; in altre parole: non c'è *nessuna possibile prova completa e teoreticamente immanente*. Solo una prova parziale si può dare in maniera puramente teoretica, per lo più in matematica; ma anche qui essa si dimostra soltanto una prova parziale di tipo specifico, poiché

non va oltre la mera «coerenza» interna, l'«esattezza» logico-consequente. Ma l'esattezza non è ancora verità, cioè riproduzione della realtà come pure potere di intervenire nella realtà a misura della conoscenza che si ha dei suoi principi attivi e delle sue leggi. In altre parole: la verità non è soltanto rapporto interno alla teoria, ma è *in tutto e per tutto un rapporto teoria-prassi*. Pertanto la *Tesi 2* dice: «La questione se al pensiero umano spetti una verità oggettiva, non è questione teoretica bensì una questione pratica. Nella prassi l'uomo deve provare la verità, cioè la realtà e il potere, il carattere immanente del suo pensiero. La disputa sulla realtà o non-realtà del pensiero isolato dalla prassi è una questione meramente scolastica». Vale a dire, una questione scolastica nel senso di una chiusa immanenza del pensiero (compresi i pensieri meccanico-materialistici); questo collegio contemplativo era stato finora lo spazio di tutti i concetti di verità. Con il rapporto teoria-prassi la *Tesi 2* è dunque completamente creativa e nuova; la filosofia precedente appare di fronte a essa effettivamente «scolastica». Poiché o, come si è notato, la gnoseologia antica e medievale non aveva riflesso l'attività, oppure l'attività, in quanto astratto-borghese, non era stata veramente mediata col suo oggetto. In entrambi i casi, all'epoca del disprezzo antico e feudale per il lavoro così come all'epoca dell'ethos borghese del lavoro (senza la concretezza del lavoro) la prassi, sia tecnica sia politica, valeva, nel caso migliore, come applicazione della teoria. Non come conferma della teoria, cioè della sua concretezza, come nel caso di Marx, non come rifunzionalizzazione e trasformazione della chiave in leva, né della vera riproduzione in intervento potente sull'essere.

In tal modo il pensiero giusto è finalmente una cosa sola con l'azione giusta. In esso l'attività, e con ciò un atteggiamento partigiano, è insita fin da principio, e perciò riemerge alla fine come conclusione vera. Il colore della decisione è in questa conclusione il suo colore proprio, non uno che le si aggiunga dall'esterno. Ogni confronto storico-filosofico conferma in tal caso il novum del rapporto teoria-prassi di fronte alla mera «applicazione» della teoria. Ciò perfino quando una parte della teoria era già volta alla prassi: così in Socrate, in Platone, quando volle realizzare la sua utopia politica in Sicilia, così nella Stoà, con la logica come semplice muro, la fisica come semplice albero, ma l'etica come frutto. Così in Agostino, il fondatore del luogo della

chiesa papale medievale, così, alla fine del medioevo, in Guglielmo di Occam, il nominalistico distruttore della chiesa papale a vantaggio dei sorgenti stati nazionali. Un compito pratico-sociale c'era indubbiamente in tutti costoro, ma nonostante ciò la teoria viveva una propria vita astratta, non mediata praticamente. Essa semplicemente si degnava di diventare «applicazione» alla prassi, così come un principe si degnava di scendere tra il popolo, nel caso migliore come un'idea tollera la propria utilizzazione. E perfino Bacone, nel netto utilitarismo pratico-borghese dell'era moderna, insegnava per la verità che sapere è potere, voleva rifondare tutta quanta la scienza e riorientarla come ars inveniendi; però, nonostante tutta la sua avversione nei confronti del sapere puramente teoretico e della conoscenza contemplativa, la scienza resta autarchica e deve esserne cambiato soltanto il metodo. Cambiato nel senso del procedimento induttivo, dell'esperimento metodicamente finalizzato; la prova tuttavia non risiede nella prassi, questa piuttosto vale anche qui soltanto come frutto e ricompensa della verità, non come suo criterio ultimo e come dimostrazione. Ancora minor somiglianza con il criterio marxiano della prassi hanno le numerose «filosofie dell'azione», scaturite da Fichte e da Hegel, e poi di nuovo, con un ritorno a Fichte, nella sinistra hegeliana. Lo stesso «atto» di Fichte mostrò per la verità forza e rigore in punti importanti di tipo politico-nazionale, ma finì per diventare ogni volta etereo. Alla fine servì non tanto a migliorare il mondo del non-io mediante l'elaborazione, quanto invece a superarlo completamente. Attraverso questa «prassi», in fondo nemica del mondo, venne per così dire comprovato soltanto il punto di partenza, comunque soggettivo e già predeterminato, dell'idealismo fichtiano dell'io, ma non una verità obiettiva che si forma a poco a poco con il mondo e grazie al mondo. Hegel è quello che arriva più vicino all'intuizione di un criterio della prassi, e ciò significativamente sulla base del riferimento al lavoro nella sua *Fenomenologia*. Inoltre nella psicologia di Hegel si ha un passaggio dallo «spirito teoretico» (intuizione, rappresentazione, pensiero) all'antitesi dello «spirito pratico» (sentimento, volontà istintuale, felicità), da cui poi, sinteticamente, doveva risultare lo «spirito libero». Dunque questa sintesi si proclamava quale volontà conoscentesi, volontà che pensa e sa se stessa, e che infine nello «stato razionale» vuole quello che sa e sa quello che vuole. Parimenti si trova già nella *Logica* hegeliana una superiorità

dell'«idea pratica» sull'«idea del conoscere considerato», in quanto al bene pratico spetterebbe «non soltanto la dignità dell'universale, ma anche quella dell'assolutamente reale» (*Werke*, v, pp. 320 sgg.).⁶² «Tutto questo», nota Lenin, «nel capitolo *L'idea del conoscere* [...], il che significa indubbiamente che la pratica costituisce per Hegel un anello nell'analisi del processo della conoscenza [...]. Marx si ricollega quindi direttamente a Hegel, quando introduce il criterio della pratica nella teoria della conoscenza: vedi le *Tesi su Feuerbach*» (*Aus dem philosophischen Nachlass*, Dietz 1949, p. 133).⁶³ Però alla fine della sua *Logica*, proprio come alla fine della sua *Fenomenologia* e del sistema compiuto, Hegel riconduce il mondo (l'oggetto, l'objectum, la sostanza) nel soggetto quasi come Fichte; per cui alla fine non è la prassi ma la «interiorizzazione» a coronare la verità, «la scienza del sapere che si manifesta» e nient'altro. Inoltre, secondo la celebre frase di Hegel alla fine della prefazione alla *Filosofia del diritto*, «la filosofia arriva sempre troppo tardi. Come *pensiero* del mondo, essa appare per la prima volta nel tempo, dopo che la realtà ha compiuto il suo processo di formazione ed è bell'e fatta». ⁶⁴ Il pensatore della chiusa circolarità, il residuo dell'immutabile presente, hanno così vinto in Hegel il pensatore del processo dialettico con la sua criptoprassi. Resta ancora - per misurare la distanza della dottrina marxiana della prassi anche dall'ambiente immediato della sua giovinezza - la prassi, ben presto anche la pratica della sinistra hegeliana e quel che vi è connesso. Questa era l'«arma della critica», la cosiddetta «filosofia dell'azione», all'epoca del giovane Marx. Ma qui appunto agiva essenzialmente soltanto un ritorno dall'idealismo oggettivo di Hegel a quello soggettivo di Fichte; Feuerbach stesso l'ha constatato in Bruno Bauer. La serie delle cosiddette filosofie dell'azione venne iniziata da uno scritto, peraltro non privo di interesse, di Cieszkowski, *Prolegomeni alla istoriosofia*, del 1838, uno scritto che esplicitamente espone come sia necessario utilizzare la filosofia per un cambiamento del mondo. In questi *Prolegomeni* si trovano addirittura appelli ad una ricerca razionale della tendenza della storia: perché si possa agire in maniera corretta; perché la storia del mondo venga formata da azioni non istintuali ma consapevoli; perché la volontà venga portata alla stessa altezza cui la ragione era stata portata da Hegel; perché in tal modo guadagni spazio una prassi non soltanto pre-teoretica ma anche post-teoretica. Tutto ciò suona significativo e

tuttavia rimase solo allo stato di dichiarazione e completamente privo di conseguenze anche negli scritti successivi di Cieszkowski, anzi l'«interesse del futuro» diventò in lui sempre più irrazionale e oscuro. Il rifiuto della speculazione di Cieszkowski diventò rifiuto della ragione, l'attività divenne un'attività dell'«intuizione attiva» e tutta la volontà di futuro terminò da ultimo in una teosofia dell'amen nella chiesa ortodossa, pubblicata all'epoca del *Manifesto del partito comunista*. Nella stessa cerchia di Marx infine viveva ancora Bruno Bauer: ugualmente una «filosofia dell'azione», addirittura una filosofia del giudizio universale, però in facto la più soggettiva di tutte. Quando sotto Federico Guglielmo iv la reazione mise alla prova quest'«arma della critica», in Bruno Bauer essa si ritirò immediatamente nell'individualismo, anzi in un egocentrismo che disprezzava le masse. La «critica critica» di Bauer fu unicamente una battaglia entro pensieri e fra pensieri, una prassi che fu un po' l'art pour l'art di uno spirito d'altezzosità con se stesso, ne risultò infine *L'unico e la sua proprietà* di Stirner. A tal proposito Marx stesso ha detto la parola definitiva nella *Sacra famiglia*, parlando manifestamente in domo propria, avendo come fine la vera prassi e la sua inconfondibilità. Avendo come fine la prassi rivoluzionaria, che inizia col proletariato, provvista di quanto è fecondo della dialettica hegeliana e non delle astrazioni dell'«avvizzita e vedova filosofia hegeliana» (MEGA, I, 3, p. 189),⁶⁵ tanto meno del soggettivismo fichtiano. Fichte, l'iroso virtuoso, aveva comunque di volta in volta in vista pur sempre delle indicazioni energiche, dallo *Stato commerciale chiuso* fino ai *Discorsi alla nazione tedesca*; egli ha cacciato i francesi dalla Germania a furia di filosofia; la «critica critica» invece cavalcava unicamente nel maneggio dell'autocoscienza. E, più vicino a Marx, perfino nell'onestissimo socialista Moses Heß, l'agire aveva una tendenza a sciogliersi dall'attività sociale, a ridursi a riforma della coscienza morale - una «filosofia dell'azione» senza un'elaborata teoria economica alle spalle, senza una tabella di marcia della tendenza dialetticamente compresa.

I concetti di prassi fino a Marx sono dunque completamente diversi dalla concezione marxiana di teoria-prassi, dalla dottrina dell'unità fra teoria e prassi. E invece di aderire solo alla teoria, dunque in modo tale che il pensiero non ha per nulla bisogno sul piano puramente scientifico della sua «applicazione», e che la teoria prosegue la propria vita autonoma come pure la sua immanente

autosufficienza anche nella prova, per Marx come per Lenin, teoria e prassi oscillano costantemente. Poiché entrambe oscillano alternativamente e reciprocamente l'una nell'altra, la prassi presuppone la teoria, così come essa stessa abbisogna di e partorisce una nuova teoria per il procedere di una nuova prassi. Il pensiero concreto non è mai stato valutato più altamente di qui, dove è diventato la luce per l'azione, e mai l'azione è stata valutata più altamente di qui, dove è divenuta il coronamento della verità.

Inoltre anche nel pensiero, essendo esso un aiuto, deve essere insito calore. Il calore dello stesso voler aiutare, dell'amore per le vittime, dell'odio per gli sfruttatori. Sì, questi sentimenti mettono in moto la parzialità senza la quale non è socialista-mente possibile alcun vero sapere unito a buon agire. Ma un sentimento d'amore, che a sua volta non sia illuminato dalla conoscenza, blocca proprio l'azione di aiuto, nei confronti della quale pure vorrebbe aprirsi. Esso si sazia fin troppo facilmente della propria eccellenza, diviene vapore di una nuova autocoscienza solo apparentemente attiva. In questo caso, non di un'autocoscienza critica al modo dell'*art pour l'art*, come in Bruno Bauer, ma di un'autocoscienza sentimentamente acritica, qualcosa di torbido e vago. Così avviene nello stesso Feuerbach: invece della prassi egli ha posto sempre di nuovo il suo equivoco «sentimento». Egli depotenzia l'amore a generico rapporto sentimentale fra io e tu, rivela anche qui il venir meno di ogni conoscenza sociale ripiegando sui meri individui e sul loro rapporto eternamente struggente. In tal modo effemminizza l'umanità: «Rispetto al proprio fondamento (!), la nuova filosofia non è altro che la raggiunta consapevolezza dell'essenza della sensazione. Essa afferma nella ragione e con la ragione quello che ogni uomo, e intendo l'uomo reale, riconosce nel proprio cuore» (*Werke*, II, 1846, p. 324).⁶⁶ Questa frase proviene dai *Principi della filosofia dell'avvenire*, in verità è un surrogato d'azione proveniente dal passato, da un passato piccolo borghese, pretesco, anzi, come spesso succede, tartufescamente incline al sabotaggio. Da un passato che appunto a causa del suo astratto e declamatorio amore per gli uomini oggi davvero non vuole cambiare il mondo perché divenga una cosa buona ma eternarlo al male. La caricatura feuerbachiana del «Discorso della montagna» esclude ogni durezza nella persecuzione dell'ingiustizia, include ogni lassismo nella lotta di classe; appunto per questo un generico «socialismo» dell'amore

si raccomanda a tutte le lacrime di cocodrillo di una filantropia capitalisticamente interessata. Perciò Marx e Engels hanno scritto: «Di fronte alla cattiva realtà e all'odio si predicava il regno dell'amore... Ma se l'esperienza insegna che in 1800 anni quest'amore non è diventato operativo, che non è stato capace di cambiare i rapporti sociali e di fondare il suo regno, ne risulta chiaramente che quest'amore, che non ha potuto vincere l'odio, non fornisce la forza attiva ed energetica necessaria alle riforme sociali. Quest'amore si perde in frasi sentimentali, da cui non viene eliminata alcuna situazione effettiva e fattuale; esso infiacchisce l'uomo con l'enorme pappa sentimentale con cui lo ciba. Dunque la necessità dà forza all'uomo; chi è *costretto* a cavarsela lo fa realmente. E perciò le effettive condizioni di questo mondo, la cruda opposizione, nella società odierna, tra capitale e lavoro, borghesia e proletariato, quali si rivelano nel modo più sviluppato nel tessuto industriale, sono *l'altra*, più potente e spumeggiante fonte della concezione socialista del mondo, dell'esigenza di riforme sociali... Questa ferrea necessità assicura diffusione e seguaci attivi agli sforzi socialisti, e mediante la trasformazione delle attuali situazioni e relazioni aprirà la strada alle riforme socialiste più di tutto l'amore che arde in tutti i cuori sensibili del mondo» (*Circolare contro H. Kriege, seguace di Feuerbach*, 11 maggio 1846). Da quell'epoca ciò che Thomas Munzer avrebbe chiamato non soltanto «fede fittizia» ma «amore fittizio» si è esteso, in maniera ben diversa che nei tempi relativamente innocui di Feuerbach, fra rinnegati e pseudosocialisti. Il cui ipocrita amore per gli uomini è veramente soltanto l'arma di guerra di un odio molto più totale: cioè l'odio contro il comunismo; e solo per amore della guerra sussiste questo nuovo amore fittizio. Insieme con il misticismo, che già in Feuerbach non manca, ma qui comunque potrebbe essere ancora «idealismo in avanti», quindi progressivo, e che nell'informe mugghiare della sua pienezza di cuore, della sua paternità divina antropologicamente fabbricata non aveva ancora difetti peggiori del filisteismo già descritto, mal disincantato, liberamente religioso. Ma i misteri delle odierne profondissime chiacchiere, nemmeno più idealistiche - diverse dal misticismo di Feuerbach quasi quanto questo era diverso dalla mistica di Meister Eckhart - fanno del cuore un covo di delinquenti e invece della vuota nebbia rosea c'è oggi un nulla di cui la borghesia si serve. La *Tesi 8* dice: «Tutti i misteri che trascinano la teoria verso il

misticismo trovano la loro soluzione razionale nella prassi umana e nella soluzione razionale di questa prassi». Ciò naturalmente distingue due specie di misteri: cioè quelli che rappresentano come ancora non capito ciò che vi è di non chiarito, le aporie, la giungla delle contraddizioni non comprese della realtà, e quelli, detti misticismi veri e propri, che sono idolatria dell'oscuro per amore dell'oscuro. Ma anche semplici cose non svelate, addirittura la linea di nebbia in esse, possono sedurre al misticismo; appunto per questo la soluzione umana è qui unicamente la prassi razionale e la soluzione razionale è unicamente la prassi umana, quella che si attiene all'umanità (invece che alla giungla). E anche la parola misticismo viene utilizzata da Marx non senza ragione a proposito di Feuerbach, appunto contro la non-spada dell'amore astratto, che lascia intatto il nodo gordiano. Ripetiamo: i misteri di Feuerbach, i misteri dell'amore senza chiarezza, non hanno certamente niente in comune con ciò che successivamente si è manifestato come marciume e irrazionalità notturna; Feuerbach si colloca piuttosto su quella linea tedesca di salvezza che porta da Hegel a Marx, così come la linea tedesca di sventura conduce da Schopenhauer a Nietzsche e alle conseguenze. E l'amore per l'uomo, nella misura in cui si concepisce in maniera chiara come amore per gli sfruttati e procede alla conoscenza reale, è indubbiamente un principio attivo indispensabile nel socialismo. Tuttavia se già il sale può diventare insipido, ancor più lo può lo zucchero, e se già i cristiani sentimentali restano al disfattismo, ancora di più i socialisti sentimentali restano al tradimento farisaico. Perciò anche in Feuerbach Marx colpisce una pericolosa tronfiezza, che lascia beatamente stare le cose così come stanno, una *prassi sentimentale* da ultima linea, che ha effetti contrari a quel che il suo predicato altruismo e il suo amore indicibilmente universale hanno per scopo. Senza partigianeria nell'amore, con un polo d'odio altrettanto concreto, non c'è amore autentico; senza la *parzialità* del punto di vista rivoluzionario di classe c'è soltanto idealismo all'indietro invece che prassi in avanti. Senza il primato della testa fino all'ultimo ci sono soltanto i misteri della soluzione invece che la soluzione dei misteri. Alla conclusione etica della filosofia feurbachiana del futuro mancano tanto la filosofia quanto il futuro; la teoria marxiana per amore della prassi ha messo in funzione entrambi e l'etica si fa infine carne.

Qui si riconosce che il futuro è la cosa più vicina e più importante. Ma appunto non alla maniera di Feuerbach, che non vi si imbarca. Che dall'inizio alla fine si accontenta della contemplazione, la quale lascia le cose come sono. O ancora peggio: che crede di non poter fare a meno di cambiare le cose, però soltanto in un libro, e il mondo stesso non se ne accorge per nulla. Non se ne accorge già per il fatto che il mondo può venir riordinato proprio in rappresentazioni sbagliate in maniera così facile, che nel libro non si incontra affatto la realtà. Ogni passo verso l'esterno sarebbe qui dannoso per il libro così ben organizzato, che risiede nella propria riserva, e disturberebbe la vita privata di pensieri inventati. Ma anche libri e dottrine il più possibile fedeli all'obiettività mostrano spesso il piacere tipicamente contemplativo di appagarsi nel loro nesso circoscritto, come nesso ormai raggiunto con successo «sul piano dell'opera». Per cui una trasformazione del mondo rappresentato, magari risultante da essi stessi, addirittura la temono poiché l'opera - anche se presenta, come quella di Feuerbach, i presupposti del *futuro* - non potrebbe più librarsi tra le epoche in maniera così autarchica. Se poi, come era di nuovo il caso di Feuerbach, vi si aggiungeva un'indifferenza politica intenzionale oppure ingenua, il pubblico veniva completamente limitato al lettore ugualmente contemplativo; non ci si rivolgeva alle sue braccia, al suo agire. Il punto di vista poteva anche essere nuovo, esso però restava un mero punto di vista; il concetto non dava dunque alcuna indicazione per l'intervento. Perciò Marx pone, breve e antitetica, la celebre *Tesi 11*: «I filosofi hanno soltanto diversamente interpretato il mondo, ma si tratta di trasformarlo». E' così indicata in maniera affascinante una differenza rispetto a *ogni* impulso di pensiero fino ad allora.

A volte, come è stato notato all'inizio, delle frasi brevi sembrano più rapidamente comprensibili di quanto invece non siano. E le frasi celebri hanno a volte, molto contro la loro volontà, la caratteristica di non stimolare più alla riflessione o di venire inghiottite in maniera troppo rozza. In tal modo all'occasione esse provocano difficoltà, in questo caso difficoltà nemiche dell'intelligenza, o almeno estranee all'intelligenza, lontane quanto

più non si potrebbe dal senso della frase stessa. Che cosa si intende dunque esattamente con la *Tesi 11*, come deve essere compresa nel costante senso di precisione filosofica di Marx? Essa non può venir intesa, o meglio *abusata*, confondendola in qualche modo con il pragmatismo. Quest'ultimo proviene da un territorio completamente estraneo al marxismo, da un territorio a esso nemico, spiritualmente inferiore, insomma semplicemente infame. Ciononostante i busy bodies, come si dice proprio in America, insomma gli industriosi zelatori, si rifanno sempre a queste parole di Marx, come se esse fossero barbarie culturale americana. Alla base del pragmatismo americano c'è l'opinione che la verità non sia nient'altro che l'utilizzabilità affaristica delle idee. Di conseguenza c'è un'esperienza di riconoscimento improvviso della verità, se e nella misura in cui questa è orientata a un successo pratico e si mostra anche effettivamente adatta a procacciarlo. In William James (*Pragmatism*, 1907) l'uomo d'affari, in quanto «american way of life», ha un aspetto ancora in una certa misura genericamente umano, è per così dire humanus, senz'altro provvisto di aspetti vitali e ottimistici. Ciò sia a causa della confezione rosa, allora ancora possibile, del capitalismo americano, sia soprattutto a causa della tendenza di ogni società di classe a spacciare il proprio interesse particolare per interesse di tutta l'umanità. Perciò il pragmatismo si dimostrò all'inizio anche mecenate di quegli «strumenti» logici, diversi e interscambiabili, mediante i quali l'uomo d'affari d'ordine superiore raggiunge addirittura un «successo sul piano umano». Ma un uomo d'affari umano c'è proprio ancor meno di quanto ci sia un gaudente marxista; perciò il pragmatismo, subito dopo James, si è dato a conoscere, in America e in tutta quanta la borghesia internazionale, per quello che effettivamente è: l'ultimo agnosticismo di una società privata di ogni volontà di verità. Due guerre imperialistiche, la prima, dal 1914 al 1918, totalmente imperialistica, la seconda, degli aggressori nazisti, parzialmente, hanno maturato il pragmatismo fino a farlo diventare addirittura un'ideologia da mercanti di cavalli. Della verità non ci si cura proprio più, nemmeno nel senso di considerarla pur sempre uno «strumento» di cui aver cura; e la confezione rosa del «successo sul piano umano» è andata completamente al diavolo, che vi si annidava fin dall'inizio. Ora le idee fluttuavano e cambiavano come le quotazioni di borsa, a seconda della situazione della

guerra e della situazione degli affari; finché infine si manifestò il totale, infame pragmatismo dei nazisti. Era giusto quello che serviva al popolo tedesco, per meglio dire al capitale finanziario tedesco; era verità quel che favoriva la vita, per meglio dire il massimo profitto, e che sembrava ad esso utile. Queste dunque, quando i tempi si compiono, furono le conseguenze del pragmatismo; e in che maniera innocua, anzi ingannevole, poté avere anch'esso l'aspetto di «teoria-prassi». Quanto speciosamente venne rifiutata anche qui una verità fine a se stessa e non si disse che ciò accadeva per una menzogna che serviva agli affari. Con quanta speciosa concretezza si pretese anche qui dalla verità la sua riprova nella prassi, addirittura nella «trasformazione» del mondo. Quanto grande dunque è la falsificabilità della *Tesi 11* nella testa di chi disprezza l'intelligenza e dei praticisti. Certo, per quel che riguarda i praticisti nel movimento socialista, essi, come è ovvio, non hanno assolutamente niente in comune con i pragmatisti sul piano morale; la loro volontà è pulita, la loro intenzione rivoluzionaria, la loro meta umana. Ma poiché in questo trascurano la testa, e di conseguenza niente di meno che tutta quanta la ricchezza della teoria marxista insieme con l'appropriazione critica dell'eredità culturale che vi è contenuta, nasce nel punto del «trial-and-error-method», dell'artigianatuccio, del praticismo, quell'orrenda falsificazione della *Tesi 11* che metodologicamente ricorda il pragmatismo. Conseguenza di questa falsificazione, per quanto non concettualizzata, un praticismo che confina col pragmatismo; tuttavia la mancata conoscenza di una conseguenza non protegge dall'istupidimento. I praticisti, con il loro credito, nel caso migliore, a breve termine per la teoria, soprattutto per una teoria complicata, nel bel mezzo dell'essenza luminosa del marxismo fanno il buio della loro propria privata ignoranza e del risentimento che con l'ignoranza così facilmente si congiunge. A volte non c'è bisogno addirittura nemmeno del praticismo, che è pur sempre un'attività, per spiegare una tale estraneità alla teoria; infatti lo schematismo dell'assenza di pensiero vive anche di una propria, inattiva antifilosofia. Ma allora può ancor meno richiamarsi alla più preziosa *Tesi su Feuerbach*; dall'equivoco nasce in tal caso la bestemmia. Perciò bisogna sottolineare sempre di nuovo: *in Marx un pensiero non è vero perché è utile, ma è utile perché è vero*. Lenin formula la stessa cosa nel suo detto calzante: «La dottrina di Marx è onnipotente perché è giusta». E continua: «Il

marxismo è il successore legittimo di tutto ciò che l'umanità ha creato di meglio durante il secolo XIX: la filosofia tedesca, l'economia politica inglese e il socialismo francese». E poche righe prima dichiara: «tutta la genialità di Marx sta proprio in ciò che egli ha risolto dei problemi già posti dal pensiero d'avanguardia dell'umanità» (Lenin, *Drei Quellen und drei Bestandteile der Marxismus*, in *Ausgewählte Werke*, I, pp. 63 sg.).⁶⁷ In altre parole: la prassi effettiva non può fare un passo senza aver preso informazioni economiche e politiche dalla teoria, da una teoria in progresso. Pertanto nella misura in cui sono mancati i teorici socialisti, c'è sempre stato il pericolo che proprio il contatto con la realtà ne soffrisse, con quella realtà che non va mai interpretata in maniera schematica e semplicistica se la prassi socialista deve avere una riuscita. Se sono queste le porte che l'antipragmatismo dei più grandi pensatori della prassi, in quanto fedelissimi testimoni della verità, tiene aperte, esse possono sempre esser richiuse da un'interessata, erronea interpretazione della *Tesi 11*. Un'interpretazione che grottescamente dal supremo trionfo della filosofia - che si ha nella *Tesi 11* - crede di ricavare un'abdicazione della filosofia, appunto una specie di pragmatismo non borghese. In tal modo si fa un cattivo servizio proprio a quel futuro che non arriva a noi in ulteriore incomprensione, ma al quale invece si aggiunge la nostra conoscenza attiva; su questo tratto della prassi veglia la ragione. Così come essa veglia su ogni tratto dell'umano viaggio di ritorno: contro l'irrazionale, che in ultima analisi si annuncia anche nella prassi priva di pensiero. Infatti se la distruzione della ragione ripiomba nell'irrazionale barbarico, l'ignoranza della ragione ripiomba nell'irrazionale stupido; quest'ultimo per la verità non versa sangue, però rovina il marxismo. *Anche la banalità è pertanto controrivoluzione contro il marxismo stesso*; infatti esso è il compimento (non l'americanizzazione) dei più progressivi pensieri dell'umanità.

Ciò per quanto riguarda la falsa comprensione, proprio in fondo, dove si manifesta. L'erroneo ha bisogno anch'esso di essere chiarito, proprio perché la *Tesi 11* è la *più importante* - corruptio optimi pessima. Contemporaneamente questa tesi è quella formulata nella maniera più pregnante; perciò un commento di questo luogo deve riguardare la lettera molto più che negli altri casi. Quale è dunque il tenore della *Tesi 11*, quale è la sua apparente opposizione tra conoscere e trasformare? L'opposizione

non c'è; perfino la particella «ma», che in questo caso non è di opposizione ma di ampliamento, manca nell'originale marxiano (cfr. MEGA, I, 5, p. 535); e altrettanto poco vi si trova un aut-aut. E ai filosofi precedenti si obietta, o meglio in essi viene evidenziato, come barriera di classe, di essersi limitati a *interpretare* il mondo in maniera diversa, non certo di aver filosofato. Ma l'interpretazione è parente della contemplazione e consegue da questa; una conoscenza *non*-contemplativa viene dunque descritta come nuova bandiera, come bandiera che realmente porta alla vittoria. Però come bandiera della *conoscenza*, la stessa bandiera che Marx - certo con efficacia operativa, non con quiete contemplativa - ha posto sulla sua opera principale di dotta ricerca. Quest'opera fondamentale è pura indicazione per l'agire, però si intitola *Il capitale*, non «Guida al successo» o «Propaganda dell'azione»; non è una ricetta per una rapida azione eroica ante rem, ma al contrario sta proprio in re, nell'analisi accurata, nella ricerca filosofica dei nessi della più difficile realtà. In rotta per la necessità compresa, per la conoscenza delle leggi dialettiche dello sviluppo nella natura e nella società nel loro complesso. Dunque l'evidenziazione contenuta nella prima parte della frase respinge da quei filosofi che «si sono limitati a *interpretare* diversamente il mondo», e da nient'altro; essa prende il mare, ma appunto su una rotta su cui si è estremamente riflettuto, come dichiara la seconda parte della frase; sulla rotta di una filosofia nuova, attiva, tanto indispensabile quanto atta alla trasformazione. Indubbiamente Marx ha avuto parole dure per la filosofia, però mai per la filosofia *semplicemente* contemplativa, quando essa è stata la filosofia significativa di una grande epoca. Ma appunto per una *particolare specie* di filosofia contemplativa, cioè quella degli epigoni hegeliani del suo tempo, che era piuttosto una non filosofia. Pertanto significativamente l'*Ideologia tedesca*, che è diretta contro questi epigoni, polemizza nella maniera più dura: «Bisogna “mettere in disparte la filosofia”, bisogna balzarne fuori e mettersi, come uomo comune, a studiare la realtà, e per fare questo esiste un immenso materiale, anche letterario, naturalmente sconosciuto ai filosofi; e se poi un bel giorno ci si ritrova dinnanzi gente come Kuhlmann o “Stirner”, ci si accorge di averli lasciati da lungo tempo “dietro” e sotto di sé. La filosofia e lo studio del mondo reale stanno in rapporto tra loro come l'onanismo e l'amore sessuale» (MEGA, I, 5, p. 216).⁶⁸ I nomi di Kuhlmann (un teologo pietista dell'epoca) e soprattutto di

Stirner mostrano in maniera chiarissima a quale indirizzo o a quale specie di filosofia era diretta questa potente invettiva; era rivolta alle fanfaronate filosofiche. Non era rivolta alla filosofia hegeliana né ad altre grandi filosofie del passato, per quanto contemplative fossero ritenute; Marx sarebbe stato l'ultimo a sentire la mancanza di uno «studio del mondo reale» nel concreto Hegel, l'enciclopedista più dotto dall'epoca di Aristotele. Cose del genere le hanno rimproverate a Hegel teste compiutamente diverse da quelle di Marx e di Engels, erano le teste della reazione prussiana, più tardi del revisionismo e di altri «politici realisti», come è noto. Della filosofia reale fino ad allora, Marx parla invece, anche nell'*Ideologia tedesca*, in maniera completamente diversa, cioè come di un'acquisizione di eredità reale e creativa. Precedentemente *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel del 1844*, aveva già chiarito che la filosofia non può venir soppressa senza *realizzarla* e che non può venir realizzata senza *sopprimerla*. La prima parte, con l'accento sulla *realizzazione*, è detta per i «pratici»: «A ragione, perciò, il partito politico *pratico* in Germania esige la *negazione della filosofia*. Il suo torto non consiste in tale esigenza, ma nel fermarsi a essa senza seriamente soddisfarla né poterla soddisfare. Esso crede di compiere quella negazione voltando le spalle alla filosofia e, col capo rivolto altrove, mormorando con disapprovazione contro di essa qualche frase ingiuriosa e banale. La ristrettezza del suo orizzonte non annovera la filosofia neppure nella cerchia della realtà *tedesca*, o addirittura vaneggia che sia *al di sotto* della prassi tedesca e delle teorie che la servono. Voi pretendete che ci si riallacci a *germi reali di vita*, ma dimenticate che il reale germe di vita del popolo tedesco fino ad oggi ha germogliato soltanto dentro il suo cervello. In una parola: *voi non potete sopprimere la filosofia senza realizzarla*». La seconda, con l'accento sul superamento, è detta per i «teorici»: «Lo stesso torto, ma *invertendo* i fattori, lo ha commesso il partito politico *teorico*, che prende le mosse appunto dalla filosofia. Nella lotta odierna, esso ha visto *unicamente* la *lotta critica della filosofia contro il mondo tedesco*, e non ha considerato che anche la filosofia sorta dopo l'inizio di quella lotta appartiene a questo mondo e ne è il *completamento*, sia pure ideale. Critico verso il suo avversario, si è comportato acriticamente verso se stesso, poiché è partito dalle *premesse* della filosofia, e si è arrestato ai suoi risultati dati, ovvero ha spacciato come immediate esigenze e risultati della filosofia

esigenze e risultati presi altrove, sebbene questi al contrario - posto che siano giustificati - si possano ottenere soltanto attraverso la *negazione della filosofia avutasi finora* (!), della filosofia in quanto filosofia. Ci riserviamo una più approfondita descrizione di questo partito» (essa venne data nella *Sacra famiglia* e nell' *Ideologia tedesca*, con la più pesante critica della contemplazione degenerata, della critica «quiete della conoscenza»). «Il suo difetto fondamentale si può quindi così riassumere: *esso credeva di poter realizzare la filosofia senza sopprimerla*» (MEGA, I, 1/1, p. 613).⁶⁹ Marx dunque dà a entrambi i partiti di allora un antidoto per il loro comportamento, una medicina mentis opposta a seconda dei casi: ai pratici di allora impone una maggiore realizzazione della filosofia, ai teorici di allora un maggiore superamento della filosofia. Tuttavia anche la «negazione» della filosofia (un concetto quanto mai carico di filosofia, proveniente da Hegel) si riferisce qui esplicitamente alla «filosofia *avutasi finora*», non in generale a ogni filosofia possibile e futura. La «negazione» si riferisce alla filosofia con una verità fine a se stessa, dunque a una filosofia autarchico-contemplativa, che si limita a interpretare il mondo in maniera unicamente antiquaria, e non a una filosofia che cambi il mondo in maniera rivoluzionaria. Anzi anche all'interno della «filosofia *avutasi finora*», certo così radicalmente diversa da quella degli epigoni di Hegel, nonostante ogni contemplazione c'è tanto «studio del mondo reale» che proprio la filosofia classica tedesca figura, e la cosa è non poco pratica, fra le «tre fonti e tre parti integranti del marxismo». Quel che è assolutamente nuovo nella filosofia marxista consiste nella trasformazione radicale della sua base, nel suo compito proletario-rivoluzionario; ma non nel fatto che l'unica filosofia capace e determinata alla concreta trasformazione del mondo non sia più una filosofia. Poiché essa lo è come non mai; ecco il trionfo della conoscenza nella seconda parte della frase della *Tesi* 11, che concerne la *trasformazione* del mondo; il marxismo non sarebbe affatto una trasformazione nel senso vero se prima di essa e in essa non ci fosse un *prius* teorico-pratico della *vera filosofia*. Della filosofia che con lungo respiro, con piena eredità culturale, non da ultimo si intende di luce ultravioletta, cioè delle qualità della realtà che sono portatrici di futuro. In un senso non vero, naturalmente, si possono trasformare molte cose, anche senza concetto; anche gli unni hanno trasformato, c'è anche una trasformazione a opera della follia dei

Cesari, dell'anarchismo, anzi anche a opera della malattia mentale del vaniloquio, che Hegel chiama una «riproduzione perfetta del caos». Ma la trasformazione *seria*, per non dire poi quella che porta al *regno della libertà*, si verifica unicamente attraverso una conoscenza solida e un dominio sempre più esatto della necessità. Sono filosofi in tutto e per tutto quelli che da allora hanno così trasformato il mondo: Marx, Engels, Lenin. Praticisti dalla mano vuota, schematici provvisti di citazioni, non l'hanno trasformato e neanche lo hanno trasformato quegli empiristi che Engels ha chiamato «asini dell'induzione». La trasformazione filosofica è una trasformazione con incessante conoscenza del contesto; infatti se la filosofia non rappresenta una scienza a parte, al di sopra delle altre, tuttavia essa è la scienza e la coscienza peculiare del totum in tutte le scienze. Essa è la coscienza progrediente del totum progrediente, dal momento che questo totum non sussiste come factum ma vive unicamente nel gigantesco nesso del divenire con ciò che non è ancora divenuto. La trasformazione filosofica è pertanto una trasformazione a misura della situazione analizzata, della tendenza dialettica, delle leggi obiettive, della possibilità reale. Perciò, dunque, la trasformazione filosofica avviene in ultima analisi essenzialmente nell'orizzonte del futuro, assolutamente chiuso alla contemplazione, chiuso all'interpretazione, ma marxistica-mente conoscibile. Sotto questo aspetto Marx si innalzò anche al di sopra degli accenti intercambiabili sopra riportati, posti solo antitetivamente relativi alla realizzazione o al superamento della filosofia (realizzazione insistita contro i «pratici», superamento insistito contro i «teorici»). L'*unità dialettica* delle accentuazioni rettamente intese suona, alla fine dell'*Introduzione* citata (MEGA, I, 1/1, p. 621),⁷⁰ come è noto: «La filosofia non può realizzarsi senza la soppressione del proletariato, il proletariato non può sopprimersi senza la realizzazione della filosofia». E la soppressione del proletariato, non appena esso viene concepito non solo come classe ma anche, come insegna Marx, come il sintomo più acuto dell'autoalienazione umana, è indubbiamente un atto lungo: la piena soppressione così intesa coincide con l'ultimo atto del comunismo. Nel senso che Marx esprime nei *Manoscritti economico-filosofici*, con una prospettiva che si intende bene dell'estremo «eschaton» filosofico: «Solo qui l'esistenza *naturale* dell'uomo è diventata per lui la sua esistenza *umana*, e la natura per lui si è umanizzata. Dunque, la

società è la compiuta consustanziazione dell'uomo con la natura, la vera resurrezione della natura, il realizzato naturalismo dell'uomo e il realizzato umanismo della natura» (MEGA, I, 3, p. 116).⁷¹ Qui si fa chiarissima la prospettiva ultima della trasformazione del mondo che Marx cercava di formulare. Il suo pensiero (la scienza-coscienza di ogni prassi, in cui si specchia il totum ancora lontano) esige indubbiamente tanta novità della filosofia quanta è la resurrezione che esso procura alla natura.

Il punto archimedeo; il sapere riferito non soltanto al passato ma essenzialmente a ciò che sorge

Per la prima volta lo spirito è diventato tanto potente, finalmente capisce quello che è diventato. E proprio perché si è spogliato della sua natura precedente, spesso falsamente sublime. Perché è diventato un canto veramente politico, e finalmente è uscito dal contemplato e dal passato per farsi al presente. Per di più al presente di quell'epoca che non ammetteva lo spirito come etere, ma che lo utilizzava come potere materiale. A tal proposito è di nuovo importante il momento in cui, con gli altri scritti giovanili, anche le *Undici tesi* uscirono a questa luce potente. In proposito Marx scrisse nel *Manifesto del partito comunista* del 1848, dunque un po' più tardi: «Sulla Germania i comunisti rivolgono specialmente la loro attenzione, perché la Germania è alla vigilia della rivoluzione borghese, e perché essa compie tale rivoluzione in condizioni di civiltà generale europea più progredite, e con un proletariato molto più sviluppato di quanto avessero l'Inghilterra nel secolo decimosettimo e la Francia nel decimottavo; per cui la rivoluzione borghese tedesca non può essere che l'immediato preludio di una rivoluzione proletaria». Da qui perciò l'impulso particolare, non avvertito da Feuerbach, che portò subito la nuova filosofia, in statu nascendi, sulle barricate. Già nella *Tesi 4* era scoperto il punto archimedeo, da cui in tal modo il vecchio mondo si può scardinare e il nuovo mondo si può porre sui cardini, il punto archimedeo nel «fondamento mondano» di oggi: «Questo fondamento deve essere perciò in se stesso tanto compreso nella sua contraddizione, quanto rivoluzionato praticamente». E ora *che cos'è in definitiva* che ha portato a scoprire il punto di attacco delle *Undici tesi*, dunque l'incipiente *filosofia della rivoluzione*? Non è il

compito nuovo, il compito proletario da solo, per quanto esso abbia strappato in maniera decisiva dalla contemplazione, e non abbia lasciato accettare, meno che mai eternare, le cose così come sono. E non è nemmeno soltanto l'eredità, criticamente e creativamente assunta, della filosofia tedesca, dell'economia politica inglese, del socialismo francese, per quanto necessari fossero questi tre fermenti, soprattutto la dialettica hegeliana e il materialismo rinnovato di Feuerbach, per la formazione del marxismo. Invece ciò che condusse in via definitiva al punto archimedeo e con esso alla teoria-prassi, non si era avuto fino a quel momento in nessuna filosofia, anzi in Marx e su Marx stesso non si è ancora riflettuto pienamente. «Nella società borghese», dice il *Manifesto del partito comunista*, «il passato domina sul presente, nella società comunista il presente sul passato». E il presente domina *insieme con l'orizzonte che è in esso*, che è l'orizzonte del futuro e che dà al flusso del presente lo spazio preciso, lo spazio di un presente nuovo, agilmente migliore. Dunque l'incipiente filosofia della rivoluzione, cioè della trasformabilità verso il bene, in ultima analisi venne aperta nell'orizzonte e all' *orizzonte del futuro*, con la scienza del nuovo e la forza per guidarlo.

Però fino allora ogni sapere era riferito essenzialmente al passato, poiché soltanto questo è contemplabile. Il nuovo restava in tal modo al di fuori del suo concetto; il presente, in cui il divenire del nuovo ha il suo fronte, restava un motivo d'imbarazzo. Il pensare sotto forma di merce ha potenziato in maniera particolare quest'antica impotenza ereditata; infatti il capitalistico diventar-merce di tutti gli uomini e di tutte le cose non soltanto dà loro alienazione ma risulta con chiarezza che la forma di pensiero in termini di merce è la stessa forma di pensiero in termini di divenuto, di factum, potenziata. Per questo factum il fieri viene dimenticato in maniera particolarmente facile, come per il prodotto reificato viene dimenticato il produttore, per l'apparentemente fixum alle spalle degli uomini viene dimenticato l'aperto davanti a loro. Ma l'erroneo rapporto reciproco fra sapere e passato è molto più antico, anzi ha la sua origine proprio lì dove il processo lavorativo non era affatto oggetto di riflessione nella conoscenza, così che non solo il sapere doveva essere semplicemente contemplazione, come sopra è stato mostrato, ma per di più l'oggetto del sapere doveva essere semplicemente ciò

che era pienamente configurato, l'essenza semplicemente il già-stato. Qui si colloca l'anamnesi platonica: «perché», dice Socrate nel *Menone* (81b-82a), e si riferisce alla contemplazione proprio nel passato originario dell'anima, «il ricercare e l'apprendere non sono assolutamente altro che reminiscenza». E' la malia di questa contemplazione antiquaria - senza considerare tutte le trasformazioni sociali del concetto di conoscenza - che fino a Marx ha tenuto la filosofia non soltanto nella contemplazione, ma appunto anche nella mera *relazione al divenuto*, inserita in ogni contemplazione. Perfino per il pensatore dello sviluppo, Aristotele, l'essenza è il $\tau\omicron\ \tau\acute{\iota}\ \eta\nu\ \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$, il «che cosa era l'essere», nel senso della determinabilità conclusa, della caratterizzazione statuaria. Perfino per il grande pensatore del processo dialettico, Hegel, l'accadere è completamente piegato alla sua storia compiuta, e l'essenza è la realtà divenuta, in cui essa «è tutt'uno con la sua apparenza». Non da ultimo Marx stesso nota in Feuerbach questa barriera: «Tutta la deduzione di Feuerbach relativa ai rapporti reciproci degli uomini finisce soltanto col dimostrare che gli uomini hanno e *sempre hanno avuto* bisogno l'uno dell'altro. Egli vuole stabilire la coscienza di questo fatto, vuole dunque, come gli altri teorici, suscitare soltanto una giusta coscienza su un fatto *esistente*, mentre per il comunista autentico ciò che importa è rovesciare questo esistente» (*Deutsche Ideologie*, MEGA, I, 5, p. 31).⁷² L'effetto di tutto ciò fu che lo spirito della anamnesi ha cercato la sua forza conoscitiva proprio lì dove c'è il *minimo di presente, per non dire di futuro* da decidere. Mentre dunque la semplice relazione sapere-passato ha un rapporto quasi soltanto da politicante da caffè rispetto alle questioni del presente, per non dire poi dei problemi di decisione del futuro, oppure vi ha lo stesso rapporto del punto di vista borghese di classe più miope, essa si trova per così dire a suo agio soltanto nella *separatezza del passato remoto* (certo senza che cessi l'eternizzato punto di vista di classe). E precisamente tanto più a suo agio quanto più lontani nel tempo sono gli oggetti, quanto più adeguato alla pace della contemplazione pare il loro isolamento. Perciò nella relazione sapere-passato le crociate permettono per così dire maggiore «scientificità» delle ultime due guerre mondiali; l'Egitto, che è ancora più lontano, maggiore scientificità del medioevo. Il carattere poi apparentemente del tutto passato della natura fisica sta o stava lontanissimo, come una specie di iper-Egitto o Egitto

elevato a potenza, con il granitico carattere del già-divenuto da parte di una materia che, non senza giubilo metodico, veniva detta morta. Ma come cambia tutto ciò con il marxismo, quanto grande è la sua potenza proprio rispetto al presente. Come si comprova la sua *nuova scienza*, la sua *universale scienza- dell'accadere-e-della-trasformazione*, proprio sul fronte dell'accadere, nell'attualità della decisione di volta in volta da prendere, nel dominio della tendenza rivolta al futuro. Nel marxismo anche il passato non viene scaglionato in maniera crescentemente antiquaria, poiché la storia, sia in quanto originariamente comunista, sia in quanto storia di lotte di classe, non fa un museo nemmeno della sua epoca più remota; meno ancora però fa della storia prossima, come è invece nella contemplazione borghese, una moratoria ascientifica. Secondo la quale parti ampie della dottrina borghese, senza alcun concreto rapporto di sapere con il presente, gli stavano di fronte impotenti, quando esso esigeva una decisione, oppure, in tempi più recenti, si sono vendute all'antibolscevismo anche al di là di ogni interesse di classe, con scandalosa insipienza e ignoranza. Perfino i pionieri scientifici della società borghese, con ciò peraltro non comparabili, i grandi e puri ideologi del XVII e XVIII secolo, indubbiamente legati a una relazione con il presente e con il futuro, affrontarono l'elemento sorgente della propria classe rivoluzionaria sempre con illusioni oppure con ideali che andavano astrattamente oltre il segno; ciò dunque non soltanto a causa della rispettiva barriera di classe, ma anche a causa della barriera rispetto al futuro, che fino a Marx era sempre posta insieme con la barriera di classe. Tutto ciò si unifica, tanto più intensamente quanto più a lungo, appunto con l'anamnesi, ovvero con la barriera statico-contemplativa del sapere contro ciò che effettivamente si avvicina e sta sorgendo. E allo stesso modo, ora però in maniera completamente decisa, dove il *rapporto sapere-passato* vede nel presente soltanto imbarazzo e nel futuro loglio, vento, mancanza di forma, lì il *rapporto sapere-tendenza* coglie il fine del suo sapere soprattutto come nuova costruzione mediata del mondo. La scienza storico-dialettica della tendenza che è il marxismo è pertanto la *mediata scienza del futuro della realtà e in più della possibilità obiettivo-reale insita in esso*; tutto ciò allo scopo dell'azione. La differenza rispetto alla anamnesi del divenuto, e insieme di tutte le sue trasformazioni, non potrebbe essere più evidente; essa vale sia per l'illuminante metodo marxista sia per la materia in esso

illuminata e non conclusa. *Solo l'orizzonte del futuro, come vi si installa il marxismo, con quello del passato come atrio, conferisce alla realtà la sua dimensione reale.*

Né va poi qui dimenticato il nuovo luogo dello stesso punto archimedeo, poggiando sul quale porre il mondo sui cardini. Nemmeno esso si trova molto indietro, nel passato, nel liquidato, cui la precedente analisi materialista, meramente contemplante, aveva ridotto il mondo. In seguito, quando la sua funzione disincantante era ormai finita da molto tempo, quell'analisi ebbe un effetto sfrenatamente retrogrado; risolse i fenomeni storici in fenomeni biologici, questi ultimi in fenomeni chimico-fisici, giù giù fino alla «base» atomica di ogni cosa. In modo tale che anche di fenomeni ultradensi di storia, per esempio la battaglia di Maratona, restavano soltanto movimenti di muscoli, e dunque i greci e i persiani, insieme con il contenuto sociale di questa battaglia, scomparivano in movimenti muscolari completamente substorici. Questi a loro volta si staccavano dalla fisiologia per risolversi in processi organico-chimici e a sua volta la chimica organica, che è comune a tutti gli esseri viventi, finiva con l'approdare alla danza degli atomi, come «base» generalissima di ogni cosa. In tal modo naturalmente non soltanto la battaglia di Maratona, che pure doveva venir spiegata, era completamente scomparsa, ma tutto l'edificio del mondo si mostrava sommerso nell'universalismo di una meccanica totale, con la perdita di tutti quanti i fenomeni e loro distinzioni. Il materialismo meccanico vedeva il nocciolo della questione in questa risoluzione fino all'atomo e nient'altro; ma in verità qui davvero si aveva soltanto quella notte di cui una volta parlò Hegel, la notte in cui tutte le vacche sono nere. Mancava quello che proprio Democrito, il primo grande materialista, aveva chiamato διασώζειν τα φαινόμενα, salvare i fenomeni, e che sul piano del metodo aveva favorito. Qui Feuerbach, col suo materialismo non fisico ma «antropologico», rese senz'altro un gran servizio al giovane Marx, un servizio riconosciuto in tutto quanto il tenore delle *Undici tesi*. Gli atomi e poi tutta quanta la biologia sono per la verità, sul piano della storia dell'evoluzione, alla base di ogni costruzione successiva; tuttavia lo «starting point», come più tardi lo chiamò Engels nella *Dialettica della natura*, quindi il punto archimedeo (per la storia) è per il marxismo l'uomo che lavora. I suoi modi sociali di soddisfare i bisogni, l'«insieme dei rapporti sociali», che prese il posto della

feuerbachiana astrattezza umana, il processo sociale di scambio con la natura stessa: tutto ciò venne ora riconosciuto come unica rilevante ed effettiva base che concerne il mondo della storia e della cultura. Era ugualmente una base materiale, anzi una molto più specificamente materiale di quella degli invisibili processi atomici, però proprio in quanto più specifica, in quanto storicamente caratteristica, essa non fece dei fenomeni e dei caratteri storici qualcosa di notturno. Anzi essa fece per la prima volta luce, una luce genuina, in cui al tempo stesso si trovava il punto archimedeo, cioè il rapporto degli uomini con gli uomini e con la natura. E proprio perché il materialismo storico, a differenza del materialismo unilateralmente naturalistico, non era contemplativo, scoprì nel luogo specifico del suo punto archimedeo non soltanto la chiave della teoria ma la leva della prassi. Il marxismo dunque non distrugge affatto questa leva e, corrispondentemente, non distrugge l'organizzazione superiore, la nuova organizzazione della materia vivente, alla quale la leva solleva. Così di nuovo la *Tesi 10*: «Il punto di vista del vecchio materialismo è la società *“borghese”*, il punto di vista del materialismo nuovo è la società *umana* o l'umanità sociale». E una trasformazione del mondo di questa specie accade sensatamente solo in un mondo della *rovesciabilità qualitativa, della trasformabilità stessa*, non in quello del meccanico sempre-di-nuovo, della pura quantità, dello storico Invano. Ugualmente non si dà mondo trasformabile senza che si sia abbracciato l'orizzonte della possibilità obiettivo-reale contenutovi; altrimenti anche la sua dialettica sarebbe una dialettica del segnare-il-passo. Anzi nella dialettica del marxismo, che abbraccia l'intero mondo, molta maggior potenza creatrice si è resa riconoscibile ed è arrivata alla scienza. La speranza, che Herder cercava liricamente di evocare nel *Genio del futuro*: «... che cosa è infatti il sapere della vita! e tu, / dono degli dèi, visione profetica! canora, / magica voce del presagio!», proprio la *speranza del sapere della vita*, per poter essere effettivamente tale, divenne in Marx evento. L'evento non è concluso, infatti esso stesso è un unico movimento in avanti nel mondo trasformabile e implicante felicità. Pertanto le *Undici tesi* annunciano nel loro complesso: l'umanità socializzata, in alleanza con una natura a lei riconciliata, è la trasformazione del mondo in patria.

20. RIASSUNTO LA COSTITUZIONE ANTICIPATRICE E I SUOI POLI: ATTIMO OSCURO - ADEGUATEZZA APERTA

Ma chi spinge in noi? Uno che non possiede ancora se stesso, che non emerge ancora. Di più nemmeno adesso si può dire, questo interno dorme. Il sangue scorre, il cuore batte, senza che si possa avvertire ciò che il polso mette in movimento. Anzi, se non si verificano disturbi non si può sentire proprio nulla sotto la nostra pelle. Ciò che in noi costituisce la capacità di reazione, non stimola a sua volta se stesso. La vita sana dorme, come se fosse al telaio su se stessa. Si trova compieta-mente nel liquido in cui c'è ribollimento.

Polso e oscurità vissuta

Il fatto-che si vive, appunto per questo non lo si può avvertire. Proprio questo polso immediato batte solitario. Atti come il compimento del volere, del rappresentare eccetera, non emergono dall'oscurità immediata del loro accadere. Ma più oscuro di tutti resta in ultima analisi l'Ora stesso, in cui noi di volta in volta ci troviamo in quanto esseri che esperiscono. L'Ora è il luogo in cui si trova, e si trova in questione, il focolare immediato dell'esperire in generale; pertanto ciò che si sta proprio vivendo è la cosa più immediata, dunque la meno esperibile. Soltanto se un Ora è appena passato oppure se e in quanto è atteso, allora viene non soltanto vissuto ma anche esperito. In quanto immediatamente esistente, esso giace nell'oscurità dell'attimo. Soltanto ciò che in quel momento spunta, oppure ciò che è appena passato, ha la distanza di cui il raggio del divenir consapevole ha bisogno per illuminare. Il fatto-che e l'Ora, l'attimo in cui siamo, si rintana in se stesso e non si sente. Corrispondentemente dunque il contenuto di ciò che di volta in volta si vive non viene percepito.

Posto per una possibile marcia in avanti

Ma quel che spinge nell'Ora si precipita al tempo stesso

continuamente in avanti. Non rimane dunque mai al telaio su se stesso, poiché il fatto-che della vita è pieno di bramosia. Per quanto inespresso possa essere il suo interno, esso si esprime nel non avere il suo, e nel cercarlo e intenderlo invece all'esterno, dunque nell'aver fame. E l'esterno in cui il soggetto affonda la mano deve almeno essere collocato in maniera da poterlo prendere. Se intorno all'impulso verso ciò che gli manca non ci fosse altro che un muro stretto, soffocante, solidificato, allora non ci sarebbe nemmeno l'impulso. Ma in tal modo gli è ancora aperto qualcosa, il suo impulso, il suo desiderio, il suo agire hanno un posto. Ciò che non è può ancora divenire, ciò che viene realizzato presuppone nella sua materia il possibile. Nell'uomo c'è questa apertura, e in essa abitano sogni e progetti. L'apertura è ugualmente nelle cose, nel loro margine anteriore, lì dove è ancora possibile il divenire. E l'impulso ha un'uscita, ovvero uno spazio libero, non soltanto lì dove si possa ancora andare, ancora scegliere, ancora distinguere, dove si possa aprire una via, iniziare una via; ma oltre alla via, nell'oggettivamente possibile c'è qualcosa che forse ci corrisponde e per cui l'impulso non procede infinitamente insaziato. Ciò che ci corrisponde in quanto tale non è a sua volta già bell'e fatto e garantito, non è accogliente, meno che mai poi liberatorio, ma è in attesa del suo possibile e pertanto in ogni caso accogliente in quanto in attesa. Nelle cose vi è un impulso in cui si può ancora attendere alle nostre faccende, un fronte in cui il nostro futuro, precisamente questo, può venir deciso. Tale mutabilità non è per niente ovvia: potrebbe anche non accadere più niente di nuovo sotto il sole. Ma nel fluire delle cose, dunque degli avvenimenti, c'è ancora certamente un ancora e un non-ancora, il che è la stessa cosa di un futuro autentico, che consiste cioè di cose che mai sono già state allo stesso modo. Epoche in cui non accade niente hanno quasi perduto il senso del novum; esse vivono nell'abitudine e ciò che viene non è un novum, bensì una semplice cosa delimitata come lo ieri. Ma epoche come la presente, in cui la storia, forse per secoli, è in bilico, hanno un'estrema sensibilità nei confronti del novum, avvertono che cosa è il futuro con il fiato sospeso, con un lavoro che agevola ciò che sta sorgendo, facendo insorgere il possibile. Epoche del genere sono il luogo giusto per avere particolare esperienza del correlato del possibile, al di là di un divenuto dilacerato. L'Ora dell'impulso ha posto soltanto tra cose non chiuse, per realizzare, per rendere

sempre più manifesti i suoi contenuti.

Sorgente e sbocco: lo stupore come domanda assoluta

Se la vita viene effettivamente sviluppata, allora arriva dove non è stata ancora mai, cioè a casa. Ma due momenti, in questa possibile realizzazione di una cosa ancora possibile, costituiscono *in ultima analisi* la sorgente e lo sbocco. La sorgente è caratterizzata dall' *oscurità dell'Ora*, in cui sorge il realizzare, lo sbocco dalla *apertura dello sfondo obiettivo*, verso cui va la speranza. E' stato riconosciuto che nel realizzare vi è qualcosa di immaturo e non ancora realizzato, per cui esso ha una sua debolezza (cfr. p. 227); quest'immatunità si dà a conoscere nell'oscurità dell'attimo vissuto. E' stato inoltre riconosciuto che nello sfondo oggettuale, ovvero nel correlato, c'è un'apertura, un possibile reale ancora decidibile, dell'utopia come determinazione di un fronte degli oggetti stessi (cfr. p. 240); questa possibilità di maturazione si dà a conoscere come tendenza sempre sussistente, come latenza sempre albeggiante. Attimo oscuro qui, apertura adeguata lì, contrassegnano di conseguenza la sorgente e lo sbocco del sorgere; sono i poli della coscienza anticipante così come di ciò che oggettualmente le corrisponde. Veramente lo sbocco contrassegna un momento della situazione finale, che significa ancora di più che non apertura adeguata, anzi ciò in cui esso si dà come *adeguatezza* aperta. L'invarianza di una cosa costantemente intesa, oppure di una fine utopica che si trova nella tendenza, quest'invarianza, l'unica valida, l'abbiamo ugualmente evidenziata (cfr. p. 260); essa è l'unum necessarium nella tendenza, è l'elemento ovunque identicamente disposto della condizione utopica finale. E ora: l'adeguatezza aperta non si dà a conoscere in esperienze del processo del mondo *che seguita a verificarsi*, con uno sbocco sperimentato, bensì nell'esperienza breve, strana, di una *quiete anticipata*. In questa quiete sono state sperimentate sempre brevissime *intenzioni simboliche di un elemento assoluto*, che dapprima si mostrano soggettivamente, anzi in via lirica, e tuttavia sono fondate in maniera schiettamente filosofica nella cosa stessa, cioè in un lampeggiare della situazione utopica finale. Tali esperienze di una situazione utopica finale certamente non la fissano, altrimenti esse non sarebbero esperienze di mere *intenzioni*

simboliche né sarebbero utopiche, anzi utopico-centrali. Ma esse concernono in realtà il *nocciolo della latenza* e precisamente come domanda ultima, echeggiante in se stessa. Questa domanda non è costruibile sulla base di alcuna risposta già presente, né è riferibile ad alcun materiale già depurato, in una qualche parte del mondo presente. Esempi di ciò sono stati dati nel libro *Tracce*, in cui lo «stupore interrogativo, senza fondo», viene spiegato sulla base di un passaggio di Hamsun (Ernst Bloch, *Spuren*, 1930, pp. 274 sgg.).⁷³ In maniera particolare però nello *Spirito dell'utopia*, in cui una tale intenzione simbolica ultima è stata dapprima caratterizzata come «forma della domanda incostruibile», cioè appunto come forma delle questioni non piegabili, non costruibili in riferimento ad alcuna soluzione già presente: «Cade una goccia: eccolo! una capanna, il bimbo piange, una vecchia nella capanna, fuori vento, landa, sera d'autunno: ecco, è di nuovo qui! esattamente così, identico. Oppure leggiamo che Dimitri Karamazov si meraviglia, nel sogno, che il contadino dica sempre “cittino”, e presentiamo che dovremmo trovarlo qui. “Il topo frusci fino a che vuole! Se avesse una briciola almeno”: sentiamo anche in questo piccolo, povero, bizzarro verso dell'*Hochzeitlied* di Goethe che in questa direzione sta l'indicibile, ciò che il fanciullo non aveva raccolto quando era venuto fuori dalla montagna - “non dimenticare la cosa migliore!” gli aveva detto il vecchio, ma nessuno è ancora riuscito a scoprire nel concetto questa realtà poco appariscente, profondamente nascosta, immensa» (Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 1918, p. 364).⁷⁴ Come si vede, sono spunti e contenuti del tutto impropri, verso i quali il soggetto eventualmente inclina, tuttavia in essi, in questi spunti e contenuti diversi per ciascuno, sebbene sempre identici nel significato, si annuncia il contenuto dello stupore più profondo, fra soggetto e oggetto, identificando entrambi per un attimo in un acuto sbigottimento. In tal modo la domanda incostruibile, assoluta, corre dunque di nuovo verso l'attimo, dentro la sua oscurità. Non come schiarita, tuttavia come rinvio inconfondibile all'oscurità immediata dell'Ora, nella misura in cui la latenza centrale del suo contenuto si riproduce pur sempre in tali domande piene di meraviglia, in tale stupore interrogante. Se il contenuto di ciò che si muove nell'Ora, di ciò che è toccato nel Ci, fosse positivo, fosse un «fermati, sei così bello», allora la speranza pensata, il mondo sperato, sarebbero giunti al loro fine.

Di nuovo l'oscurità dell'attimo vissuto; carpe diem

Quel che in noi stessi costituisce la capacità di reazione, è stato detto, non stimola se stesso. Esso dorme caldo e allo stesso tempo oscurato, e meno che mai sveglia se stesso attraverso la sensibilità. Anche l'avvertire stimoli interni ed esterni, al punto in cui tali stimoli si immergono nell'Ora, partecipa dell'oscurità di quest'ultimo. Come l'occhio non vede nel luogo del punto cieco in cui il nervo entra nella retina, così ciò che si sta proprio vivendo non viene percepito da un qualche senso. Questo punto cieco dell'anima, quest'oscurità dell'attimo vissuto, deve con tutto ciò essere nettamente distinto dall'oscurità di eventi dimenticati o passati. Se il passato si perde via via nella notte, ciò è superabile, il ricordo aiuta, le fonti e i reperti possono venire portati alla luce, anzi ciò che è storicamente passato si colloca, anche se lacunosamente, come particolarmente obiettivabile proprio per la coscienza contemplante. Invece l'oscurità dell'attimo che si sta vivendo resta nel suo sonno; la coscienza attuale è presente proprio solo in riferimento a un'esperienza per l'appunto passata, oppure per un'esperienza attesa e per il suo contenuto. Lo stesso attimo vissuto, con il suo contenuto, resta essenzialmente invisibile, e ciò tanto più sicuramente, quanto più energicamente l'attenzione vi si rivolge: a questa radice, nell'in-sé vissuto, nell'immediatezza puntuale, tutto il mondo è ancora oscuro. Nell'immediatezza puntuale: ogni *vissuto* accade puntualmente e atomisticamente, di conseguenza *in attimi e in quanto tali*? Gli psicologi vitalisti lo negano, secondo loro lo psichico scorre senza pulsare. James, sebbene ammetta «transitive parts of the consciousness», considera la vita psichica come una corrente. Per tutti quanti i vitalisti, in particolare Bergson, la divisione viene considerata artificiosa, un'astrazione scientifico-ideale, che verrebbe prodotta sul modello matematico; di conseguenza anche l'attimo non sarebbe un immediato trovarsi, fluido e discreto al tempo stesso, ma una finzione prodotta. Ma nel nostro caso tutta questa negazione vitalistica dell'attimo resta totalmente non pertinente; infatti è proprio della vita il pulsare puntuale, nella vita tale pulsare non è un'astrazione. Astratta è invece proprio la corrente dei vitalisti della coscienza; a essa manca del tutto il battere del polso,

quest'elemento del flusso vitale che si distingue da uno scorrere privo di onde e ininterrotto. L'immagine del flusso di coscienza dimostra la sua astrattezza perché di una corrente effettiva non contiene quasi più niente, ed è invece stazionario in se stesso. Il flusso di coscienza dei vitalisti è così poco coscienza reale anche perché non mostra né sorgente né sbocco e soprattutto non ha niente in comune con l'unico concetto concreto di corrente, con quello di processo, che consiste decisamente di interruzioni, cioè di momenti dialettici del nesso dialettico. Quanto è certo che il processo non viene «messo insieme» con tali momenti, in base a una concezione a sua volta reificata e meccanicista, allo stesso modo esso deve a loro il suo carattere discontinuo, appunto quel «polso della vitalità» di cui dice Hegel. James e anche Bergson su questo punto sono ricaduti non soltanto dietro Hegel, bensì persino dietro un filosofo che sta loro molto più vicino, cioè il non dialettico Hume. La sua dottrina degli «indivisible moments of time and consciousness» è di gran lunga più concreta della mera concezione superficiale del flusso di coscienza, con l'astrattezza non pulsante cui essa è stata reificata. Perfino da Husserl potremmo qui imparare come stanno le cose, almeno per quel che riguarda l'elemento temporale nel preteso «continuum dell'atto»: «Mentre viene percepito un movimento, si ha, di momento in momento, un cogliere-come-“ora” e, in esso, si costituisce la fase ora attuale del movimento stesso». E più avanti: «il fluire non è soltanto, in generale, un fluire bensì tutte le fasi hanno una stessa e medesima forma [...]. La forma consiste nel fatto che un “ora” si costituisce grazie a un'impressione, e che su questa si articola una coda di ritenzioni e un orizzonte di protenzioni» (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 1928, pp. 391, 467).⁷⁵ Nessun flusso può venir pensato, e meno che mai venir compreso dialetticamente, senza quella centralità dell'Ora nel suo tempo, la quale a sua volta non è affatto tempo bensì il «curioso qualcosa», per dirla con Platone, da cui sgorga il tempo (non soltanto la concezione del tempo) della reale corrente del movimento e in cui il movimento è unificato con una quiete inquieta. Platone, che del continuo discontinuo capisce più di James e di Bergson, proprio per questo fa risaltare decisamente l'attimo (τό ἐξαίφνης, l'improvviso). Esso figura qui come momentum del trapasso tra movimento e quiete, quiete e movimento: «Infatti il processo di transizione non avviene né dalla

condizione di quiete ancora in quiete, né dal moto ancora moventesi; ma l'attimo, questo curioso qualcosa, si trova intermedio tra il movimento e la quiete, al di fuori di ogni tempo; e così verso l'attimo e dall'attimo il movimento trapassa in quiete e la quiete in movimento» (*Parmenide*, 156 d-e). E infine - per quel che riguarda il fluire come un fluire verso lo sbocco (quiete) - sia il tenore del progetto faustiano, sia quello a esso affine della mistica, ha in sé l'attimo come tutt'altro che astrazione. «Fermati, sei così bello»: deve poter venir detto all'attimo come a un qualcosa di supremo, anche a quell'attimo perfettamente adempiuto e in sé così stabile e durevole che nella mistica di Eckhart viene presentato come l'adesso (*nunc stans*) della perfezione. Perciò tutte queste dichiarazioni, fra di loro così diversificate, si uniscono nel riconoscimento di un Ora reale; a differenza del flusso astratto dei vitalisti. E in ultima analisi resta il polso a fornire il modello al carattere intermittente dell'attimo della coscienza, o meglio ad accadere come corrispondenza nel corpo vivente. E' dal battito del polso che l'attimo psichico viene esperito nel battere del suo Ora, nel precipitarsi in avanti, anche nella transitività di tutti gli attimi. Comunque in questa immediatezza non si rivela ancora niente di più e l'accorgersi si estende soltanto fino alla possibilità di sperimentare e designare come oscuro l'attimo vissuto. Qui però si aggiunge il fatto decisivo, che tutto ciò che è stato visto finora ha spinto il problema al di là della mera psicologia: l'oscurità dell'attimo vissuto è emblematica dell'oscurità dell'attimo obiettivo. Pertanto del non-possedersi di quell'elemento temporale intensivo, che non si è ancora dispiegato nel tempo e nel processo come contenutisticamente manifesto. Perciò non il più lontano, ma *il più vicino è ancora perfettamente oscuro*, e proprio per questo, cioè perché è il prossimo, il più immanente; *in questo prossimo è il nodo dell'enigma dell'esistenza*. La vita dell'Ora, quella che più propriamente è intensiva, non è ancora condotta davanti a se stessa, portata a se stessa come vista e dischiusa; perciò è quella che è meno esserci, per non dire poi essere-manifesto. L'Ora dell'existere, che tutto spinge e in cui tutto spinge, è la cosa meno sperimentata che ci sia; esso spinge ancora costantemente al di sotto del mondo. Esso costituisce il realizzante, che è quello che meno si è realizzato - un'attiva oscurità dell'attimo, oscura a se stessa.

Da ciò deriva anche la stranezza che ancora nessun uomo c'è

effettivamente, vive realmente. Infatti vivere significa esser presente, non significa soltanto prima o dopo, assaggio o retrogusto. Significa cogliere il giorno, nel senso più semplice e profondo, significa rapportarsi concretamente all'Ora. Ma proprio perché il nostro esserci più immediato, più peculiare, è incessantemente un non esserci, nessun uomo vive ancora effettivamente, proprio sotto questo aspetto. Carpe diem, in un godimento rapido, spensierato, sembra così semplice, anche diffuso, e tuttavia è così raro che come cogliere effettivo non si verifica affatto. Niente fugge di più il presente del consueto carpe diem, che pare risolversi completamente nel godimento dell'Ora, niente ha meno padronanza dell'essere, niente è più banalità ante rem. Dunque il cogliere il giorno non è eseguibile così rapidamente, a meno che lo «arrestati» detto all'attimo non venga confuso di fatto con il poltrire. Per quanto il piacere nella sua forza primitiva abbia la sua dignità, solo apparentemente esso dimora nella cantina di Auerbach, per non dire poi nella filistea voglia di possesso. Già sopra (cfr. pp. 213 sgg.) Lenau e Kierkegaard sono stati ricordati come non-maestri del carpe diem, non affidabilissimi ma molto degni di riflessione. Essi erano entrambi condannati a vedere l'immagine dell'amata in lotta con l'amata stessa. Ciò spesso può essere debolezza vitale, tuttavia il potente soggetto della Elena egiziaca mostra che il caso non si esaurisce in debolezza, né in esaltazione romantica, e nemmeno in una specie di nevrosi utopica. Il consueto carpe diem non va al di là della mera impressione, al di là della superficie del momento del piacere e del dolore, anzi - contrariamente alla sua lettura oraziana - esso è la dispersione, l'effimero, la non-presenza stessa. In breve: quanto poco è utopica la curiosità, tanto poco ha padronanza dell'essere il consueto carpe diem, quello che salta proprio da un «attimo» all'altro, che sciupa il giorno nel giorno. Un riferimento più autentico al momento c'è unicamente nelle esperienze intensamente vissute e nelle brusche svolte dell'esistenza, sia della propria esistenza sia di quella di un'epoca, nella misura in cui le noti un occhio con presenza di spirito. Gli uomini d'azione straordinari sembrano offrire un autentico carpe diem come decisione nell'attimo richiesto, come forza di non lasciarsene sfuggire l'occasione. Mommsen esemplifica questa forza in Cesare, la chiama «geniale lucidità» e in maniera significativa continua così: «A essa egli andava debitore della facoltà di vivere

energicamente nell'attimo, senza lasciarsi sviare da ricordanze o indugi, a essa doveva la capacità di agire a ogni istante con tutte le sue forze». Ma Cesare e la maggior parte degli uomini d'azione della società di classe, in questo caso della storia *non penetrata*, hanno compreso anche in base al suo contenuto storico l'attimo che essi agivano? Questo caso è così raro che come unico esempio si offre quasi soltanto quello di Goethe, di un uomo che per di più non era un uomo d'azione, ma che era dotato di uno sguardo concreto senza pari. Questo è dunque il luogo per citare la frase di Goethe nel giorno delle cannonate di Valmy: «Da qui e da oggi comincia una nuova epoca della storia del mondo e voi potete dire di essere stati presenti»; ma di tali presentificazioni non ce ne sono molte. Non molte di tali osservazioni di un attimo, per il resto non notato, quale attimo transitorio ricco di un motivo fecondissimo, quale luogo d'incontro di estesissime mediazioni tra passato e futuro - in mezzo all'Ora opaco. Una luce improvvisa, non storicamente orizzontale, ma verticale cade allora sull'immediatezza, così che questa appare allora quasi mediata, senza naturalmente cessare di essere immediata o di essere prossimità estremamente densa. L'esempio più grandioso di presentificazioni *penetrate* lo danno le analisi della situazione operate da Marx e da Engels, soprattutto il *Diciotto brumaio*. E per tutta la vita Lenin ha afferrato il presente con uno sguardo storico penetrante, fino a quel *carpe diem* ben ponderato che si chiama grande rivoluzione socialista di ottobre. Tutto ciò naturalmente presupponeva già un atteggiamento completamente non contemplativo, cioè l'afferrare e comprendere le forze propulsive attuali dell'accadere stesso. Ciò non può essere eseguito dalla società di classe, che necessariamente al di là del prodotto non vedeva il produttore effettivo; pertanto la via giusta per un'attualità attiva è cominciata anch'essa soltanto con l'analisi della situazione. La meta di una tale via resta la chiarificazione di ciò che nell'ultimo fondamento del fatto-che dell'accadere è tanto attivo quanto ancora nascosto a se stesso. Certamente, inoltre, attraverso tutte le società passano le esperienze, per nulla soltanto liriche ma piuttosto squisitamente filosofiche, della domanda incostruibile quale domanda dello stupore assoluto, un incipiente *carpe diem* nel senso non usuale, autentico; ma quanta timidezza, quanta mera *intenzione* simbolica è poi in questa non appariscente mistica del quotidiano, l'unica che è restata e che è meritevole di

restare. Per il resto dovunque il non-ci è la condizione dell'Ora e perfino il qui di questo non-ci costituisce una *zona di silenzio proprio lì dove la musica viene eseguita*. Perciò sta in incognito non soltanto l'esistere ma soprattutto il soggetto dell'esistere, dunque proprio ciò che spinge, e in ultima analisi il contenuto dell'esistente stesso. Qui la decisione la potrebbe portare soltanto il *pieno carpe diem*, in maniera tale che l'esistente attuale e i suoi dintorni, immediatamente confinanti nel tempo e nello spazio, non siano in alcun modo resi torbidi e difficili dalla prossimità che ha questa immediata difficoltà di esperire ancora. Ma gli attimi pulsano ancora non uditi, non visti, il loro *presente* è nel caso migliore nel vestibolo *della sua presenza* non ancora consapevole, non ancora divenuta.

Oscurità dell'attimo vissuto, proseguimento: primo piano, spazio nocivo, malinconia dell'adempimento, automediazione

L'oscuro vissuto è così forte da non essere nemmeno limitato alla sua prossimità immediata. Esso anzi agisce anche nei suoi dintorni, sul tempo che si aggancia al proprio Ora, quindi sullo spazio che si aggancia al proprio-qui. Quest'azione impedisce che la vicinanza reale del vissuto, in particolare come prossimità *accadente*, pervenga alla distanza opportuna e tranquillizzante, e che dunque possa venir osservata nel modo consueto. Per tal via nasce la luce crepuscolare peculiare, non facilmente osservabile ma anche non facilmente coglibile e conoscibile, del primo piano di volta in volta attuale. Alcuni proverbi ne fanno di più della maggioranza dei pensatori finora avutisi; per esempio: «quel che tesse non lo sa alcun tessitore», oppure: «ai piedi del faro non c'è luce». E non fu Edipo, proprio perché era lui stesso nella luce, l'ultimo ad accorgersi di aver sposato la propria madre? L'enigma della Sfinge, osservabile dall'esterno, l'aveva discretamente risolto, ma nel suo proprio caso, immediatamente prossimo, non riuscì a cavarsela. E così via nel testo incompreso del tempo-dell'Ora, dello spazio-del-qui, e dovunque la mera contemplazione osi farsi avanti, partendo dalla distanza, dall'abituale. Tutto ciò si tradisce nella maniera più evidente, come spesso è stato notato (cfr. p. 330), non appena la contemplazione reificata, quale contemplazione dell'irrigidito, del divenuto, arriva nel presente e cerca di dire la

sua parola a questa prossimità, a questo accadente, a questo diveniente. Allora viene meno l'abitudine al tipo di nessi cui la caratteristica della distanza molto indietro nel passato aveva dato occasione. Già la relativa prossimità del diciannovesimo secolo imbarazza in maniera caratteristica gli storici borghesi quando vi arrivano nel corso della loro esposizione; al posto dei giudizi sui rapporti tra i fatti dati fino a quel momento si insinuano le opinioni. Ed è memorabile la stupefacente non scientificità di questi storici quando la storia è arrivata alla guerra mondiale; l'erudito si è cambiato nel politicante da caffè o magari nello sciovinista. Ciò però non soltanto a causa dell'atteggiamento non concreto, condizionato dall'appartenenza di classe, del borghese rispetto agli annessi dell'Orà; bensì questa particolare debolezza di vista, insieme all'interesse ideologico alla falsificazione, viene favorita in maniera centrale dal crollo generale della considerazione per così dire obiettiva, causato dalla prossimità, e gli errori di giudizio della parzialità borghese si precipitano particolarmente interessati nella breccia dell'immediatezza attuale, di cui la mera contemplazione non può mai venire a capo. Mentre e nella misura in cui ci si riferisce alla difficoltà dell'attuale e insieme al *primo piano dell'ora*, al *primo piano del qui* che le sono attinenti, tutto questo può essere chiarito ricorrendo a un problema della *pittura paesistica*. Il problema dell'attuale suona così in pittura: dove comincia, in un quadro, il paesaggio rappresentato? Il pittore non vi si dipinge, sebbene anch'egli si trovi nel paesaggio immediatamente, come il cerchio più interno dell'immediato. Però anche il secondo cerchio dell'immediatezza, il primo piano vero e proprio del quadro, è obiettivabile solo con difficoltà; essa è sempre ancora troppo vicino alla posizione del pittore. E proprio la confusione nata dalla vicinanza provoca la relativa mancanza di forma anche del primo piano spaziale, la sua non appartenenza al panorama vero e proprio. Dunque il paesaggio rappresentato non comincia soltanto, come è ovvio, al di fuori del pittore che lo dipinge, bensì anche al di là degli oggetti ancora sparpagliati del suo dintorno più vicino. Con una nozione deducibile dalla fisica della pompa ad aria, diventa chiaro che il primo piano è per la rappresentazione uno *spazio nocivo*, cioè uno spazio da cui l'atmosfera non è ancora uscita completamente. In questo caso l'atmosfera dell'immediatezza, la persistente oscurità e il permanente disordine dell'ora e del qui, della prossimità. Alla

domanda: dove comincia il paesaggio? dove comincia un'obiettivazione coerente? si può dunque rispondere soltanto: al di là dello spazio nocivo, a distanza da esso, esattamente lì dove l'oscurità dell'immediatezza, insieme con le sue propaggini, comincia a cessare. E poiché fra soggetto e oggetto della contemplazione si trova dovunque questo strano spazio intermedio, appunto come nocivo spazio sui generis, da cui l'atmosfera dell'immediatezza non mediata non è ancora stata allontanata a sufficienza, il difficile primo piano dell'immagine paesistica e il suo problema corrispondono in maniera metodicamente precisa alla difficoltà indicata dell'attualità *accadente, accadente nel tempo*. All'interno di questa, comunque, l'effetto dell'oscurità vissuta è ancora incomparabilmente più ricco di conseguenze di quanto nel rilievo spaziale dell'osservazione non sia la cosa stessa, e non ne è soltanto un esempio, come è invece nella composizione pittorica. Ciò si mostra già nel trapassare dello spazio-del-qui, come *primo piano spaziale*, finalmente in paesaggio, nel poter quasi concludere con esso, e nel non annunciarsi, nella pace di questa conclusione, di un residuo di prossimità non liquidato. Il tempo-dell'Ora, invece, come *primo piano temporale*, non trapassa così semplicemente in un qualcosa di comprensibile, configurabile, conoscibile, e nemmeno - nuova difficoltà - passa *così semplicemente in quella conoscibilità*, che non è contemplazione passiva, ma *scienza attiva della tendenza*. Altrimenti questa conoscibilità dovrebbe poter afferrare in maniera completamente obiettiva ciò che successivamente circonda il tempo-dell'Ora, cioè il *futuro*, così come, mutatis mutandis, l'immagine paesistica può afferrare il paesaggio dietro lo spazio-del-qui. Il che, come è più che risaputo, non può essere il caso rispetto al futuro, tranne che per il passo da compiere ora e immediatamente dopo o per le grandi prospettive, e ciò nemmeno per la scienza fondamentale dell'accadere dominato, per la scienza finalmente concreta della tendenza: il marxismo. E non può essere il caso perché il futuro - diversamente da ciò che è spazialmente lontano - contiene a sua volta un Ora *non dominato*, dunque un'oscurità, così come l'Ora stesso contiene un futuro *non dischiuso*, dunque una novità e si precipita in avanti a quella volta. Il passato, questo mondo chiuso anche solo apparentemente, anche soltanto per l'osservazione, e pertanto apparentemente confrontabile con il paesaggio spaziale obiettivabile, affiora nella coscienza del tempo così come nella fase

temporale solo in seguito, solo dopo il precipitarsi nel futuro e per questo non è comparabile con il paesaggio obiettivato, che si collega direttamente all'attualità spaziale e che sussiste compiuto dietro di essa. Al contrario: l'elemento di futuro dell'attualità dell'Ora prosegue continuamente - al di là di tutte le forme del passato - anche nella sua attualità di primo piano e in tutti i suoi contorni di orizzonte. Ma poiché il futuro appartiene in tal modo all'attualità, anch'esso, con tutte le sue obiettività di primo piano e di orizzonte, partecipa dell'oscurità dell'attimo vissuto. E tale è la maniera in cui vi partecipa che essa costituisce la *proprietà più essenziale del futuro*: quella di essere chiuso all'osservazione ma anche relativamente ignoto alla stessa scienza della tendenza. Questa *relazione tra oscurità dell'attimo e oscurità del futuro* è stata a suo tempo formulata in tale maniera nello *Spirito dell'utopia*: «L'oscurità si rafforza non appena non soltanto noi ma anche l'altra faccia, quella del rovescio, resta indecisa, non appena dunque noi ci rivolgiamo al *futuro* che, essendo innanzitutto logicamente nuovo, non significa altro che la nostra *oscurità ingrandita*, la nostra oscurità nella fecondità del suo grembo, nell'incremento della sua storia ulteriore; e altrettanto si rafforza Dio in quanto di fronte al problema del radicalmente nuovo, Dio che per essere non deve per esempio diventare per noi solo visibile, così che tutto il processo del mondo si riduca elasticamente a un rapporto di movimento fra due realtà "separate", ma che ha *se stesso* solo come *speranza*, come non-essere per sé, come noi nell'ombrosamente non-accaduto, ancora irreal» (*Geist der Utopie*, 1918, p. 372).⁷⁶ Stando dunque a questa disagevole formulazione l'oscurità dell'attimo vissuto coincide in tutta la sua profondità con il modo di esistenza essenziale ma non ancora presente del contenuto finale stesso, che una volta si intendeva sotto la denominazione mitologica di Dio, e che in base al luogo citato è il contenuto finale, non ancora presente, non ancora portato alla luce, dell'esistere stesso. Il *carpe diem*, ovvero il presente del contenuto finale assoluto, si trova però nello stesso fondamento in cui è il soggetto dell'esistere e, per la stessa ragione di quest'ultimo, il contenuto finale non è ancora presente come contenuto realizzato: a causa cioè di quel focolare non illuminato dell'esistenza, che *con denominazione non mitologica è il principio attivo così come il nucleo della materia che si sviluppa*. Così vasta e profonda è dunque l'oscurità radicale dell'attimo vissuto; e proprio così essa è in entrambi subordinata al novum,

all'ultimum del contenuto. E parimenti essa è il futuro medesimo: ciò che è contenuto nel grembo dei tempi e che è chiamato a dischiudere ciò che è contenuto nell'attimo. Solo il poter-essere, stimolato e aperto secondo una guida consapevole, porta a se stesso e alla luce l'essere immediato dell'attimo, che spinge e che è nascosto; solo questo trascendere aperto nel novum manifesta il contenuto dell'esistere immanente. Quanto più la presenza è prossima al produttore esistenziale dell'accadere, dunque - storicamente - all'uomo, quanto più radicale è l'afferrare se stesso da parte del soggetto che forma la storia, tanto più si scioglie la cieca attualità, tanto più profondamente essa può essere riconosciuta come punto di transito di mediazioni dialettiche pluriramificate. La vera, metafisica oscurità dell'attimo vissuto non si schiarisce ancora, o comincia soltanto a schiarirsi, mediante tale comprensione storica del soggetto, ma il problema del primo piano, con la lacerazione del qui e ora nelle riproduzioni di un rapporto coerente del mondo, viene finalmente afferrato. Esso viene innalzato a problema del punto di transito mediato e di conseguenza della decisione attuale-concreta sul fronte dell'accadere del mondo.

Non che così scompaia questa lacerazione nella vita, nemmeno in una vita non contemplativa. Perché in ultima analisi l'azione dell'oscurità vissuta non è limitata ai molteplici primi piani indicati. Invece il punto cieco, questo non vedere il qui e ora nel suo verificarsi immediato, si presenta in ogni *realizzazione*. Anzi il vedere viene solo offuscato da una distanza troppo ravvicinata, mentre il tipo di realizzazione finora presente si oscura non in qualunque primo piano ma nel realizzato stesso. Anche l'autentico *carpe diem* non è esente da questa malinconia solo perché esso non è meramente spiritualmente presente ma coglie i frutti di una speranza adempiuta. E le esperienze dello stupore centrale, nella domanda incostruibile, vengono risparmiate da questa malinconia soltanto perché contengono appunto segni soltanto lampeggianti di un'ora, qui e ci esistenti e per di più li contengono in oggetti sostitutivi spesso insignificanti e ridicoli, ma non, o non ancora, nella cosa realizzata in e per sé. Dovunque altrimenti è una lacerazione, anzi è un abisso nel realizzato stesso, nel verificarsi attuato-attuale di sogni e previsioni tanto belli; e quest'abisso è quello dello stesso esistere non compreso. Dunque l'oscurità della prossimità dà anche l'*ultima ragione della malinconia*

dell'adempimento; nessun paradiso terrestre quando vi si entra è privo dell'ombra gettata ancora dall'ingresso. Non vi è soltanto la minaccia di un fiasco quando si tratta di realizzare sogni troppo avanzati o quando sogni troppo sublimi mettono in pericolo la propria attuazione. Un residuo nel realizzare stesso viene sentito ed è presente anche là dove sono stati realizzati fini adeguati o dove sogni monumentali sembrano essere entrati completamente nella realtà, anima e corpo. C'è un realizzare che prescinde dall'attività dei realizzatori stessi e non la contiene; ci sono ideali che risultano isolati, estranei alla tendenza, astrattamente fissi e in tal modo passano in sottordine anche il non compiuto, il non realizzato dei loro realizzatori. Proprio nella malinconia dell'adempimento si annuncia ciò che vi è di più profondamente non-ancora-adempiuto nel soggetto, allo stesso modo in cui ciò che è insufficiente nell'aspetto fissato dell'ideale critica in essa se stesso. *Si tratta allora di mettere sempre più in libertà anche l'elemento del realizzare, contemporaneamente all'elemento della società futura.* Appunto in tal modo si sono già viste le cose in occasione del problema della realizzazione (Elena egiziaca): il contenuto del desiderio o il contenuto dell'ideale, proprio quando raggiunge la mèta della sua realizzazione, arriva a un punto di realtà più oscura di quella che possedeva prima nel carattere di realtà sospeso, utopico, meramente sussistente. A mo' di ripetizione: la realizzazione, per quanto superi la distanza contemplativa, non fa mai completamente l'effetto di una realizzazione, *poiché nel fattore soggettivo della realizzazione stessa vi è qualcosa che non si è ancora realizzato da nessuna parte.* Il fattore soggettivo dell'attribuzione di esistenza non c'è ancora, non è predicato, non è obiettivato, non è realizzato; ciò da ultimo si annuncia nell'oscurità dell'attimo vissuto. E questo incognito resta ancora l'impedimento di base concomitante in ogni realizzazione intesa come realizzazione piena. Rimuoverlo, educare l'educatore stesso, produrre il produttore stesso, realizzare il realizzatore stesso, è ciò che vogliono tutti i sogni umanistici di desiderio; essi sono i più radicali così come i più pratici. *La crescente automediazione del produttore della storia* è perciò non soltanto l'aiuto per realizzare concretamente le anticipazioni concrete della tendenza, ma anche per avviare una realizzazione senza la peculiare amarezza del suo residuo. Senza quella persistente mancanza che contraddistingue l'immediatezza, rimasta oscura, dell'esistere e che in ultima analisi

costituisce quel che di non-arrivo c'è nell'arrivo. Un'umanità non più inceppata da alcun elemento a lei estraneo nella sua sfera d'esistenza, un realizzante esso stesso realizzato: questo è il concetto-limite della realizzazione come adempimento.

Di nuovo lo stupore come domanda assoluta, in forma di angoscia e di felicità; l'archetipo utopico per eccellenza: il sommo bene

Quel che sospinge nell'Ora, è stato detto, altrettanto si precipita in una dimensione aperta al futuro. Quest'apertura però ha dietro di sé un luogo psichicamente doppio, a partire dal quale i suoi frutti vengono attesi e anche maturati. Il *primo luogo* resta l'angoscia, appunto in quanto tale, e tanto più grande quanto maggiore è l'incertezza con cui può aspettarsi da dovunque i propri motivi. Questo non è più il luogo dell'angoscia nevrotica, che può provenire da una libido inapplicabile, e nemmeno della normale angoscia reale in situazioni pericolose, bensì di un'angoscia tanto incondizionata quanto riferita a ciò che è definitivo. Anche i sogni di angoscia, come è stato detto, perfino la paura infantile del buio o la paura degli spettri confinano con essa solo in maniera atavica, però indicano la direzione. Per il credente l'inferno era popolato solo di fobie di questo genere anche allorché l'angoscia esteriore, quella nei confronti della natura sconosciuta, non aveva più bisogno di essere così grande. L'inferno è scomparso grazie all'illuminismo, ma il problema del correlato dell'orrore metafisico totalmente pervasivo è rimasto. La sua sede è sempre l'Ora, una sanguinosa fessura nell'oscurità dell'Ora e di ciò che in esso si trova. Che un tale orrore immediato esista, che esso sia di specie diversa dalla terribile angoscia reale rispetto a ciò che è effettivamente divenuto, è fuori dubbio. Il suo elemento è l'*attimo insopportabile*, un fenomeno spesso ma non sempre patologico, uno spavento di per sé quasi esiziale. L'epilessia, nell'aura prima dell'attacco, pare avere un riferimento particolarmente preciso a questo elemento insopportabile, la paranoia ne dà le immagini più prossime al sogno angoscioso, cioè dà il sogno d'angoscia diurno. Il frammento di Büchner sull'incipiente pazzia del poeta Lenz ne dà un resoconto indimenticabile: «Non sente nulla Lei?», chiede il poeta folle. «Non sente quella voce spaventosa che urla su tutto l'orizzonte e che di solito chiamano silenzio?». E nel *Woyzeck* di

Büchner la paura viene dovunque destata da un nulla urlante, dal vento, dal cielo serale, dall'attesa di un negativo imprecisato, al di sotto e al di sopra di tutte le cose, che minaccia da ogni direzione il povero diavolo. In tutte queste testimonianze, per quanto lontane le une dalle altre, l'angoscia appare come un'attesa sul versante indeterminato e buio, sul versante del nulla soffocante e irrigidente nel reale-possibile. Sul piano figurativo questo inimmaginabile è stato ugualmente registrato, nella *Melancholia* di Dürer, e precisamente sia al di qua sia al di là dei riferimenti astrologici ivi contenuti. Anche al di là di Saturno, che brilla dagli occhi della figura femminile e gli emblemi del quale riempiono il foglio, interrotti soltanto dal quadrato più propizio di Giove, sulla parete dietro la figura. Ma Saturno, l'astro della riflessione rimuginante e tuttavia anche del raccoglimento, pur essendo l'astro della sventura, non dice la ragione verso cui la malinconia guarda. Il raccoglimento è qui solo nell'occhio della figura, forse nella sfera in primo piano, forse addirittura nel cane che dorme acciambellato, non però nell'insieme degli oggetti, né nell'oggetto cui guarda la figura. L'oggetto stesso non è nel disegno, ma la sua costituzione completamente dispersa è indicata dall'insieme. In maniera pertinente Dehio ha sottolineato il carattere disgregato di quest'interno: il compasso posa ozioso nella mano, una luce diffusa e triste cade sugli oggetti sparsi, l'ordine, che di solito caratterizza gli studi dei dotti del sedicesimo secolo, è totalmente assente, non c'è maggior contrasto che tra quest'insieme e l'insieme sereno dell'incisione *San Gerolamo nello studio*. In conclusione: la *Melancholia* di Dürer, con l'aiuto di motivi astrologici, disegna l'angoscia come contatto con un abisso possibile, che non ha nemmeno un fondo su cui si arresti con schianto la caduta. Il foglio rappresenta lo stupor in cui fissa lo sguardo una disperazione aperta sull'Ora permanente; la *Melancholia* di Dürer è pertanto il documento inestimabile dello *stupore negativo*, senza fantasmi e senza inferno, perfino senza l'influsso di Saturno. Dunque anche *nel negativo* ci sono configurazioni della domanda incostruibile, assoluta, ci sono attimi insopportabili dello stupore. Essi sono ovviamente più vaghi delle sue proprietà positive, poiché sono precisi soltanto nel loro significare un orrore radicalmente indeterminato, nel luogo dell'abisso. Certo, l'abisso non è presente da solo in questo luogo, perfino nella *Melancholia* l'elemento gorgonico non è solo al mondo, ma oltre lo stupor dello stupire c'è

appunto una quiete dello stupire alla san Gerolamo, e questa mostra intenzionalmente l'*altro luogo* dell'ancora aperto. Infatti lo scambio delle visioni, il «controsenso delle parole originarie», che si poteva vedere già in tutti gli stati di affetti radicali, particolarmente negli affetti di attesa, è ciò che manca meno di tutto nello stupore radicale. Di conseguenza spesso lo stesso motivo che provoca lo stupore negativo può provocare la felicità come il *positivo dello stupore*. E anche qui il luogo è sempre l'Ora, non però come fessura sanguinosa nell'oscurità dell'Ora e di ciò che vi si trova: invece comincia a fiorire la speranza, dal momento in cui l'intenzione simbolica positiva irrompe in questa oscurità, enigmaticamente confermata nel non appariscente. L'elemento di questo stupore positivo è l'*attimo padrone della quiete*, quell'attimo in cui una percezione, ovvero un'immagine, per il resto del tutto indifferente, scuote favorevolmente l'intensivo-esistente e lo rende felice. Nella *Morte di Ivan Il'ic* Tolstoj parla di cespugli nella tempesta di neve, tempesta e freddo dominavano con la loro ostilità alla vita, il paesaggio stesso era di estrema desolazione; tuttavia o proprio per ciò, in un particolare di irrilevanza inesprimibile, in questo paesaggio si manifestarono improvvisamente il ritorno e la risposta, in maniera più centrale che in qualsiasi apoteosi. Tolstoj collega addirittura questo piccolo particolare dei cespugli nella tempesta di neve, centrale in maniera quasi ridicola, con i rari grandi momenti in cui agli uomini, per lo più nel momento della morte, si rivela l'Uno e Tutto, o pare rivelarsi. Un arco porta all'esperienza di Andrej Bolkonskij, ferito a morte sul campo di battaglia di Austerlitz, che guarda come mai prima il cielo stellato, e anche verso l'esperienza di unità di Karenin e Wronski al letto di morte di Anna; eppure questa unio mystica piena di senso, eternità, totalità, è a sua volta troppo grande e troppo determinata, troppo combinata nel suo oggetto teologico, per farcela contro la modestia di ciò che è in disparte, di ciò che non è formulato in nessun luogo. In tutte le esperienze religiose tradizionali la casa si presenta come già reale, come se dipendesse soltanto dalla cecità umana il non vederla e solo dalla debolezza della carne il non entrarvi. Tuttavia il riferimento alle intenzioni simboliche non appariscenti è inevitabile, in tutti questi momenti di stupore esse sono contenute come germi di un summum bonum, di un Ci assolutamente umanamente adeguato. Ma il Ci che in questo modo si manifesta sta in una possibilità

meramente reale e tutte le intenzioni simboliche positive provocano nell'uomo soltanto il suo segno: questo, certamente; e gridano il nome comprensibile-incomprensibile dell'esistenza buona, in un silenzio anticipato. E ugualmente lo gridano in un centrale stare da parte, vicinissimo alla stupefazione dell'angoscia, con una concentrazione altrettanto repentina e altrettanto indecisa. L'utopia della fine tocca l'uomo in tale stupore obiettivo e allo stesso tempo oggettuale; un contenuto dell'orrore può senz'altro essere intessuto in quello del meraviglioso. Come segno della paradossalità del meraviglioso o appunto della determinatezza non-ancora-presente, della decisione non-ancora-avvenuta, che spetta al carattere finale dell'autentico e in generale della tendenza. Quest'adeguatezza (la naturalizzazione dell'uomo, l'umanizzazione della natura) è dovunque qui ancora aperta: non soltanto per il suo verificarsi che ci sarà solo in futuro, bensì anche per il suo contenuto che non può ancora essere fissato, e che si trova fuori portata, separato da un salto al di sopra di ogni cosa finora conseguita.

Queste cose accadono nel loro Ora soltanto perché accadono alla fonte di tutto. E in questa fonte è collocato uno sbocco, se esso venga raggiunto è un'altra questione. Ma lo sbocco stesso è presupposto a tutto quale *domanda vivente*, quale domanda sulla assolutezza, un'assolutezza non ancora presente. La domanda incostruibile e il suo stupore sono stati definiti sopra come il fulmine che colpisce se stesso dell'ultimo reale-possibile, concernente il nucleo della latenza; mentre il reale-possibile colpisce in tal modo se stesso, porge a se stesso la mano per un punto di appoggio, cessa di essere infinito. E questo punto di appoggio si ha proprio al motore dello stesso reale-possibile: la chiarissima stupefazione dello stupore rispetto al lampeggiare di momenti e di signature dell'adeguazione ha pertanto un precisissimo riferimento al fatto-che dell'esistere nella camera da letto dell'attimo vissuto. Come dunque l'oscuro dell'attimo vissuto rappresenta un polo della coscienza anticipante, della stessa costituzione anticipatoria del mondo, allo stesso modo lo stupore reale, con l'adeguatezza aperta come contenuto, costituisce l'altro polo; ed esse si attirano potentemente, l'intenzione simbolica dell'assolutezza e dell'omega rinvia all'oscurità dell'alfa o dell'immediata prossimità. E' la fonte ovvero il principio del mondo, che nell'oscurità dell'attimo vissuto ancor sempre vive e

ancor sempre è nascosto, che si coglie e si scioglie per la prima volta nelle segnature del suo sbocco. Si coglie e si scioglie solo in via anticipatoria, su segni debolissimi, piccolissimi: il nodo del mondo, che non si trova in nessun'altra parte che nell'immediato fatto-che dell'esistere, viene sciolto solo attraverso la prossimità più intensiva a questa immanentissima intensità del fatto-che, attraverso *evidenze nella prossimità*. Proprio il *non appariscente* in tal misura *prossimo*, la *fine segnatura* di queste evidenze è l'unica cosa rimasta della precedente presunta vicinanza degli dèi, anzi ciò che in essa, nella misura in cui sembrava contenere un Ens perfectissimum, ha sempre costituito il nucleo. Le grandi pre-apparizioni della mistica autentica continuano in quanto tali ad aver valore sperimentale, poiché ciò che anche in esse è apparso come ultimi simboli, come simboli reali, si ricollegava alla fine segnatura e la accoglieva. Qui c'è il pre-apparire dell'andante, anzi dell'idillio come finale, con quel tao del mondo che Lao-tzu definisce privo di gusto e che perciò ha il gusto più penetrante. La quiete, la profondità, è stata sempre fondata in questo non appariscente ed è rimasta come da determinare: «ma non come se il campo misterioso contenesse in ogni oggetto grandiosi svolgimenti e documenti, come accadeva anticamente, quando era ancora fornito un immenso imballaggio con ogni profondità, e dèi, cieli, potenze, dominazioni, troni erano per esso ritenute essenziali. Ma nel sonno, silenzioso, giunse in Itaca Ulisse, proprio in Itaca giunse nel sonno, quell'Ulisse che ha nome Nessuno; in quell'Itaca che può essere appunto il modo in cui questa pipa sta qui, o la cosa meno appariscente d'un tratto si concede ed il sempre inteso pare infine guardarsi. E tale è la sua fissità ed immediata evidenza, che si è sbalzati di colpo in maniera irreversibile nel non-ancora-conscio, nel più profondo identico, nella verità e nella parola risolutiva delle cose; ed improvvisa sorge nel mondo l'intenzione ultima e significativa di chi osserva, contenuta nell'oggetto insieme al volto di qualcosa che è ancora senza nome, all'elemento della condizione finale, diffuso ovunque: per non abbandonarlo più» (Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 1923, p. 248).⁷⁷ Il tuono, che crede di essere l'ultimum e l'espressione parvente di questo, è divenuto decadente; infatti il definitivo è senza suono e semplice. Ma che lo stato finale anche nello stupore meno apparente non sia ancora posto, davanti e dietro ogni pre-apparire, si è dimostrato nel caso dell'utopia, sia negativa sia positiva, quale emerge a questa fine e

appunto in questo suo momento ultimo non ancora diventato realtà, né la realtà negativa del pessimum e del suo nulla né quella positiva dell'optimum e del suo tutto. Fra le due c'è ancora, anche nello stupore incondizionato, il pericoloso intrecciarsi di un'alternativa in ultima analisi non decisa, ed essa consiste obiettivamente nel problema dello sbocco del mondo. Ma certamente - e anche per la sua prospettiva questo è il possente plus dello stupore della speranza - l'optimum del contenuto posto come meta ha dalla sua l'apertura del processo storico che continua, che finora non è affatto precipitato: non è ancora la sera che conclude tutti i giorni, ogni notte ha ancora un domani. Anche la sconfitta del bene desiderato racchiude in sé la futura vittoria possibile finché nella storia e nel mondo non sono esaurite tutte le possibilità del divenire-altro, del divenire-meglio; finché appunto il reale-possibile, con il suo processo dialettico-utopico, non è ancora fissato definitivamente. Finché ancora desiderio, volontà, progetto, pre-apparire, intenzione simbolica, cifre dell'uno designato, hanno spazio nel processo, anzi nel processo formano paradisi virtuali. E l'ultima intenzione simbolica resta appunto quella patria della domanda incostruibile del «Fèrmati, sei così bello» nel suo optimum. L'invariante di questa direzione conduce in conclusione, come ora si può dire, all'unico archetipo che non ha in sé niente di arcaico. Cioè all'*archetipo puramente utopico, che risiede nella evidenza della vicinanza, all'archetipo del summum bonum ancora ignoto e che sovrasta ogni altro*. L'archetipo del sommo bene è il contenuto invariante dello stupore più felice, il suo possesso sarebbe quello che nell'attimo, e appunto in quanto tale attimo, si trasforma nel suo fatto-che perfettamente risolto. L'archetipo del sommo bene perciò non è arcaico e nemmeno storico perché non c'è già stata alcuna manifestazione che anche solo in via approssimativa ne abbia adempiuto l'immagine. E ancor meno esso, con l'anamnesi platonica, torna all'immemorabile della perfezione, per riempire in essa il suo optimum. Ciò verso cui torna quest'archetipo della felicità non costruibile è unicamente l'origine, essa stessa non apparsa perfettamente, in cui esso rientra e che, attraverso il suo omega, esso per primo porta all'alfa, alla genesi manifesta dell'alfa e dell'omega al tempo stesso. Tutte le configurazioni della domanda incostruibile-assoluta, nella sua parte chiara, contornano o circondano dunque l'optimum di questa irruzione nella riuscita dell'omega, in cui l'enigma dell'alfa del

fatto-che o dell'impulso iniziale del mondo si manifesta risolto. Il summum bonum sarebbe la manifestazione perfettamente riuscita del riuscito: appunto per questo è uscito dalla manifestazione; appunto per questo è esso stesso non appariscente, un summum utopico di quelle intenzioni simboliche non parventi, per le quali ogni manifestazione trapassa nella cosa stessa. Il contenuto della più basilare desiderabilità, designato dal sommo bene, si trova nel fermento dell'incognito tanto quanto vi si trova ciò che negli uomini desidera questo contenuto. Ma il suo Tutto intenzionato ha designato sempre la vetta dei sogni di una vita migliore, il suo totum utopico regge in Tutto e per tutto le tendenze di sbocco in un processo portato avanti bene.

Il Non nell'origine, il non-ancora nella storia, il nulla ovvero il Tutto alla fine

Quel che avviene in sé e immediatamente come Ora è dunque ancora vuoto. Il fatto-che nell'Ora è vacuo, è soltanto indeterminato, come un fermentante *Non*. Come il Non con cui tutto si avvia e comincia, intorno al quale ogni qualcosa è ancora costruito. Il Non non c'è, ma essendo in tal modo il Non di un Ci, esso non è semplicemente Non, bensì al tempo stesso il Non-Ci. In quanto tale il Non non resiste presso di sé, e piuttosto si rapporta sospingendo al Ci di un qualcosa. Il Non è mancanza di qualcosa e allo stesso modo fuga da questa mancanza; così è impulso verso quel che gli manca. Col Non viene dunque riprodotto l'impulso negli esseri viventi: come impulso, bisogno, tendere e primariamente come fame. In questo però si fa vivo il Non di un Ci come un non-avere, in tutto e per tutto come un Non, non come un nulla. Poiché il Non è il principio di ogni movimento verso qualcosa, appunto per questo non è affatto un nulla. Piuttosto: Non e nulla in un primo momento devono venir tenuti separati quanto più possibile; fra di loro c'è tutta quanta l'avventura della determinazione. Il Non si trova all'origine come l'ancora vuoto, indeterminato, non-deciso, come partenza verso il principio; il nulla invece è qualcosa di determinato. Esso presuppone degli sforzi, un processo da lungo cominciato, che alla fine è fallito; e l'atto del nulla non è come quello del Non, uno spingere, bensì un annichilimento. Al *Non* si riferisce l'oscurità dell'attimo vissuto, al

nulla si riferisce lo stupore negativo, esattamente come quello positivo si riferisce al *Tutto*. Il Non è naturalmente un vuoto, ma allo stesso tempo è l'impulso ad uscirne; nella fame, nella privazione il vuoto si dà esattamente come horror vacui, dunque esattamente come *orrore del Non davanti al nulla*. E anche a questo punto, particolarmente a questo, si mostra che i concetti categoriali fondamentali (realtà fondamentali) possono esser resi accessibili solo passando attraverso la teoria degli affetti. Infatti solo gli affetti, non i pensieri privi di affetto, o piuttosto resi privi di affetto, arrivano così in profondità nella radice ontica, che concetti, i quali di per sé appaiono così astratti come Non, nulla, Tutto diventano insieme alle loro differenziazioni sinonimi di fame, di disperazione (annichilimento), di fiducia (salvezza). Questi concetti rischiarano gli affetti fondamentali, così come gli affetti fondamentali rischiarano i concetti ontologici fondamentali, rendendo loro noto il materiale intensivo da cui nascono, di cui ardono e che rischiarano. Concetti ontologici fondamentali: qui dunque il Non, il non-ancora, il nulla o il Tutto vengono contraddistinti come quelli che nella terminologia più abbreviata rendono riconoscibile la materia del mondo che si muove intensivamente nei suoi tre momenti principali. Perciò questi concetti fondamentali, netti e concentrati, designano di fatto delle categorie reali, e cioè le categorie dei campi di realtà; infatti la loro concisa ontologia riproduce nella maniera più approssimata possibile il contenuto affettivo obiettivo, dunque il contenuto d'intensità dei tre momenti principali della materia processuale. Così però che il Non, non riuscendo a trattenersi in se stesso, caratterizza l'*origine* intensiva di tutto, in ultima analisi legata all'interesse (la fatticità realizzante). Il *non-ancora* caratterizza la *tendenza* nel processo materiale, la tendenza dell'origine che si sviluppa, e che tende alla manifestazione del suo contenuto. Il *nulla* oppure il *Tutto* caratterizza la *latenza* in questa tendenza, in quanto negativa o positiva rispetto a noi, prevalentemente sul fronte più avanzato del processo materiale. Ma anche questa latenza si riferisce a sua volta soltanto al contenuto dell'origine intensiva, cioè al soddisfacimento di ciò che viene inteso nella sua fame, all'irruzione del soddisfacimento di questo interesse. E inoltre, come è stato notato, nella fame, nella privazione il vuoto (il punto zero dell'immediato fatto-che dell'esistere) si dà proprio come horror vacui. Questo horror vacui è il fattore originario del

fatto-che e del porre, il fattore intensivo della realizzazione, che mette in e tiene in movimento il mondo, quale esperimento del riversarsi del contenuto del suo fatto-che. La partenza per l'inizio di ogni esserci è sempre nell'oscurità ancora non mediata con se stessa, cioè nell'oscurità dell'Ora o addirittura dell'attimo vissuto; il fiat di ogni movimento del mondo avviene nel modo più immediato in questa oscurità. E l'oscurità è appunto non un'oscurità lontanissima, non un'oscurità immemorabile all'inizio dei tempi, come un inizio da tanto tempo avvenuto e ricoperto dal proseguimento o dal cosmo. Al contrario: l'oscurità dell'origine resta immutata, in quanto immediata, nella più prossima prossimità o nel costante fatto-che di ogni esistere. Questo fatto-che è in ogni attimo ancora irrisolto; la questione enigmatica, perché ci sia qualcosa in generale, viene posta come propria dall'esistere immediato stesso. La sua espressione è la creazione rinnovata in e attraverso ogni attimo; il mondo come processo è l'esperimento della soluzione del problema dell'origine, che opera sempre e dovunque. Più su, questo irrisolto è stato denominato come nodo del mondo, situato nell'irrisolto fatto-che dell'esistere; in tal modo il mondo si crea di nuovo ad ogni istante nel suo esserci immediato e questa creazione continua si manifesta parimenti come conservazione del mondo, cioè del processo del mondo. La partenza per l'inizio e la puntualità della partenza, che si chiama origine e fondamento del mondo, si trova appunto in quel qui e ora, che non è ancora uscito da se stesso, che dunque non si è ancora affatto mosso dal suo posto. Questa origine in senso stretto non è ancora scaturita essa stessa, scaturita da se stessa; il suo Non è dunque bensì esattamente quello che in ultima analisi spinge la storia e pone i processi storici per la sua determinazione, ma che a sua volta non è ancora diventato storico. L'origine resta l'incognito del nucleo che si muove attraverso i tempi e che pure non è ancora uscito da se stesso. Perciò ogni attimo vissuto sarebbe, se avesse occhi, testimone dell'inizio del mondo, che in esso accade sempre di nuovo; *ogni attimo, in quanto non manifestato, è nell'anno zero dell'inizio del mondo*. L'inizio accade in esso sempre di nuovo finché il Non indeterminato del fondamento del fatto-che sia deciso nel suo contenuto, attraverso le determinazioni sperimentali del processo del mondo e delle sue configurazioni, o al nulla determinato o al tutto determinato; *perciò ogni attimo contiene al tempo stesso, in potenza, la data del*

compimento del mando e i dati del suo contenuto. Entrando nelle obiettivazioni del suo che-cosa o del suo contenuto, il Non si trasforma, nella misura in cui viene mediato, e si trasforma davvero incessantemente, perché ora si trova a sua volta nel processo spazio-temporale, che esso pone e in cui riversa sperimentalmente il suo contenuto. La creazione, che esso pone sempre di nuovo, ora non è conservazione nel senso dell'esser-divenuto, bensì conservazione nel senso del divenire, cioè dello sperimentare sul contenuto del nucleo del fatto-che. E questo costante porre nuovamente si media storicamente con punti particolarmente caratterizzati, con lo sfondamento di un novum storico. Proprio perché il contenuto più basilare dell'esistere, in quanto non ancora manifestato, deve venir spinto fuori senza sosta storicamente, il processo di esteriorizzazione sviluppa sempre nuove manifestazioni frontali di questo non-pervenuto, dunque il mai-ancora-stato-così oppure il novum all'orizzonte, a quell'orizzonte verso cui fluisce, verso cui in ultima analisi tende esclusivamente a sfociare. Tutta la molteplice abbondanza in questa ricerca del nucleo verso il suo frutto è naturalmente, insieme con il novum sempre di nuovo possibile, anche mancanza persistente, cioè mancanza di una cosa che non è ancora stata trovata; pertanto la sfera d'azione spazio-temporale è coperta di cocci e involucri senza numero, di mostri selvaggi, di sauri, così come si mostrano le tappe progressive verso l'uno, il buono, il risolvete. In tal modo però anche il Non - preso in questo suo processo -si mostra al tempo stesso immancabilmente come *non-ancora*: si presenta come tale nell'accadere storico. Il Non come *non-ancora* attraversa e oltrepassa l'esser-divenuto; la fame diventa forza di produzione al fronte sempre nuovamente aprentesi di un mondo incompiuto. Il Non come *non-ancora processuale* fa pertanto dell'utopia lo stato reale dell'incompiutezza, dell'essenza soltanto frammentaria di tutti gli oggetti. Perciò il mondo come processo è esso stesso la colossale prova che richiede l'esempio della sua soluzione appagata, cioè il regno del suo appagamento.

Il Non si esprime, come è stato notato, come fame e quel che attivamente vi si associa. Come intendere e tendere, come anelito, desiderio, volontà, sogno a occhi aperti, con tutti i tratteggiamenti del qualcosa che manca. Ma il Non si esprime anche come insoddisfazione per ciò che gli è divenuto, di conseguenza esso, come è ciò che spinge al di sotto di ogni divenire, così è anche ciò

che seguita a spingere nella storia. In ciascuna delle determinazioni finora avutesi nei confronti del qualcosa il Non appare come l'inquieta negazione che dice: questo predicato non è la determinazione in ultima analisi adeguata del suo soggetto. Appunto così il Non si dà a conoscere nel processo come il non-ancora attivamente utopico, come negazione utopico-dialettica che seguita a spingere avanti. Come una negazione che cresce all'interno dello stesso porre positivo, in ultima analisi dall'adeguato stato finale del Tutto, in cui soltanto il Non potrebbe arrivare alla quiete, e cioè alla conclusione positiva di ciò che in esso è inteso. In tal modo naturalmente il non-ancora è anche distruttore, ovvero è la contraddizione disgregante in ogni essere-divenuto, conformemente alla dialettica materialistica. Ed è una tale contraddizione proprio perché ogni grado di determinazione deve ridiventare un limite per ciò che in tal modo è stato determinato e accresciuto, in altre parole: perché nessun essere-divenuto rappresenta già un essere-riuscito nella tendenza verso il Tutto. La contraddizione nei confronti dell'essere-divenuto si esprime sia nel soggetto sia nell'oggetto del processo, essendo queste le due facce della medesima realtà in movimento. Nel soggetto consapevole, cioè nel soggetto umano, nasce la contraddizione soggettiva nei confronti di un divenuto insufficiente oppure fattosi ostacolo, nell'oggetto le corrisponde la contraddizione oggettiva, che si presenta nello stesso divenuto, quale tendenza maturata verso la prossima forma d'esserci, meglio mediata con le forze di produzione. Dunque il non-ancora diventa tanto più determinato, la sua tendenza all'adempiente diventa tanto più forte, quanto più i compiti che esso si pone sono divenuti oggettivamente risolvibili. Ora però si deve tener fermo, ed è estremamente decisivo, che il Non, come *mero non-ancora soltanto*, soggettivamente così come oggettivamente potrebbe soltanto turbare l'inadeguato essere-divenuto, ma non potrebbe farlo esplodere immanentemente nella maniera detta. Esplosione è annichilimento: e l'atto dell'annichilire, per definitionem come secondo la cosa stessa, è acquisibile solo dal *nulla* che lo circonda. Il Non, cercando il suo Tutto, stringe - nell'operazione «muori e nasci» - *un collegamento col nulla allo stesso modo in cui ne ha uno col Tutto*. Già il passare, per non dire poi l'annichilimento, è costituito solo perché il *nulla* ovvero il *fallimento* costantemente in agguato è compresente nel mutare del processo e in quanto tale mutare.

D'altra parte al passare si mescola un *Tutto* - per quanto ancora insufficiente - che rende possibile una relativa *riuscita* soprattutto nelle opere d'arte: altrimenti del passato ci sarebbe soltanto oblio e non anche il parzialmente salvato e salvabile, che si chiama storia e maturazione ulteriore. Il collegamento del Non e del non-ancora con il *Tutto* è un collegamento concernente il fine; esso è stato definito come quello che asserisce e fa riconoscere che questo predicato non è la determinazione in ultima analisi adeguata del soggetto; ovvero concretamente: gli uomini, così come tutto il mondo, si trovano, rebus sic stantibus, ancor sempre nella preistoria, in esilio. Il collegamento del Non e del non-ancora con il *nulla* invece non è un collegamento concernente il fine, è però un collegamento dell'*uso*, avviato dalla negazione dialettica con il nihil dell'annientamento, cioè nel senso dell'annientamento di un essere-divenuto inadeguato per mezzo di una esplosione immanente. Questo uso dialettico del nulla non nasconde affatto la differenza fondamentale enunciata fra il Non e il nulla, fra la partenza e l'horror vacui da una parte, fra il possibile definitum dell'annientamento e la mors aeterna dall'altra. L'utilizzabilità dialettica del nulla non nasconde nemmeno la pre-apparizione, completamente antistorica, nella quale il nulla compare come distruzione pura e semplice, come un covo di assassini che nella storia torna ad aprirsi sempre di nuovo; infatti certamente in questo covo una parte di storia, un frammento di luce è stato annientato al suo sorgere. Della *decisa potenza*, della decisa pre-apparizione di un tale nulla non c'è dialettica, cioè non c'è progressiva negazione della negazione: annientamenti come la guerra del Peloponneso, la guerra dei Trent'anni, sono pura sventura, non svolta dialettica; le messe a morte di Nerone, di Hitler, tutte queste catastrofi dall'effetto satanico, appartengono all'Orco dell'ultimo abisso, non alle promozioni della storia. Altro effetto ha però quel collegamento dell'*uso*, che ha *luogo in manifestazioni non così decise del nulla, addirittura nelle negazioni immanenti alla cosa*, dunque in manifestazioni in cui la storia va avanti. Allora il nulla deve senz'altro servire al meglio e l'atto dell'annientamento diventa produttivo quale negazione, soprattutto quale negazione della negazione. Pertanto la dialettica mediante il nulla consiste nel fatto che tutto l'essente ancora non riuscito porta in sé i germi del suo perire, attraverso cui, e proprio contemporaneamente, si dichiara guerra al persistere nel

provvisorio del grado dell'essere-divenuto di volta in volta raggiunto. Questa guerra deve collegarsi alla costante insufficienza del non-ancora e mettersi al suo servizio: l'inadeguato viene spazzato via dal cammino verso il Tutto, e dall'essere-divenuto passa al non-essere-più dell'Orco. Sì, la dialettica mediante il nulla si riferisce addirittura all'immane complesso dell'essere-divenuto, che risulta dal processo *non come il Tutto, ma come mero tutto ovvero universum*, e che in tutte le prospettive puramente cosmiche della filosofia, da Parmenide a Spinoza, si sostituisce al Tutto. L'universo è il sostituto prima mitico-astrale, poi panteistico, poi meccanicistico del Tutto e sta al suo posto come quintessenza del mondo dato e dell'essere soddisfatti di esso. Dunque appare come la totalità del movimento, una totalità che non si muove, come armonia dell'essere-divenuto in cui le differenze del divenire e il deficit delle singolarità si equilibrano come secondo la legge dei grandi numeri; una stabilità scampata, positiva. Ma la dialettica mediante il nulla ha conglobato in sé addirittura l'annientamento del mondo, ha attestato all'universum la sua provvisorietà con l'uso del nulla. L'Orco, definito fisicamente come morte per assideramento, mitologicamente, tutto al contrario, come incendio del mondo, ha in sé fisicamente la nascita di un altro tutto ovvero universum, e utopicamente addirittura la nascita di un Tutto totalmente adempiente. Nuovo cielo, nuova terra, la logica dell'apocalisse, presuppongono la rifunzionalizzazione dialettica del fuoco dell'annientamento, altrimenti valutato come satanico; *ogni avvento contiene il nichilismo in quanto applicato e vinto*, la morte in quanto inghiottita nella vittoria. Il fallimento e l'annichilimento sono bensì il costante pericolo di ogni esperimento processuale, la costante bara accanto a ogni speranza, ma sono anche il mezzo per rompere una statica inadeguata. E non da ultimo la dialettica mediante il nulla si mescola in tutte quante le *positività* significative, in tal caso non come pericolo per loro ma come loro sfondo importante, come *rinforzo della loro evidenza*. In questo rinforzo è di casa il nero, l'elemento incluso del grezzo, del malsicuro, che anche nelle regioni superiori ostacola il mero rosa. Il nero impedisce l'appiattimento, nella misura in cui questo è prodotto da un mediocre splendore, da una pigra apoteosi; al suo posto, e proprio mediante la mancanza di levigatezza, la ruvidità, viene colto il profondo così come il sublime. Se il brivido è la miglior parte dell'umanità, proprio il nulla in ogni levigatezza, in

ogni soluzione concordata è pensato e inghiottito nel brivido del sublime. Pertanto il nihil, cui guarda la *Melancholia* di Dürer, è anche un elemento d'uso e di formazione dello stupore positivo o della percezione del Tutto in senso fiducioso. Sì, solo se si fa sul serio con il colossale sollevamento della coscienza del nulla nel mondo, addirittura nel supramondo illusorio, emerge la *non-appariscenza centrale* di uno sbarco, di un Tutto, che finora era nascosto dal giubilo cosmico o anche dai troni, dalle potestà, dalle dominazioni. In tal modo lo stato avanzato del nulla, che nella storia erompe sempre più forte e non ne viene vieppiù coperto, ha dato *potere costitutivo alla stessa dialettica verso il Tutto*. L'utopia si fa strada, nella volontà del soggetto così come nella tendenzialità del mondo processuale; dietro l'ontologia infranta di un Ci che si pretende raggiunto, anzi compiuto. Dunque la via del processo consapevole della realtà è sempre più una via della perdita dell'essere-statico fissato, addirittura ipostatizzato, una via *della percezione crescente del nulla, e naturalmente con ciò anche dell'utopia*. Ora questa comprende totalmente il non-ancora come dialettizzazione del nulla nel mondo; *ma altrettanto poco* essa sopprime nel reale-possibile *l'alternativa aperta fra nulla assoluto e Tutto assoluto*. Nella sua configurazione concreta l'utopia è la comprovata volontà verso l'essere del Tutto; in essa dunque agisce ora il pathos dell'essere, che prima era rivolto a un ordine mondano, addirittura a un ordine supramondano, di cui si pretendeva che fosse fondato già compiutamente, riuscito ed esistente. Ma questo pathos agisce come il pathos del non-essere-ancora e della speranza nel summum bonum ivi contenuto; e, dopo tutto l'uso di quel nulla in cui la storia ancora procede, esso non chiude gli occhi davanti al pericolo dell'annichilimento, e nemmeno davanti al *definitivum di un nulla* ipoteticamente ancor sempre possibile. Ciò dipende dal lavoro dell'ottimismo militante: come senza tale lavoro il proletariato e la borghesia possono perire nella medesima barbarie, così senza di esso può sussistere ancor sempre, in ampiezza come in profondità, la minaccia di un mare senza rive, di una notte profonda senza alba come definitivum. Questa specie di definitivum designerebbe allora l'inerità pura e semplice del processo storico e, in quanto non ancora accaduto, è tanto poco escluso quanto lo è, in senso positivo, il *definitivum di un Tutto omni-adempiente*. Da ultimo resta la mutevole alternativa tra nulla assoluto e Tutto assoluto: il nulla assoluto è la

frustrazione confermata dell'utopia; il Tutto assoluto - nella pre-apparizione del regno della libertà - è l'adempimento confermato dell'utopia ovvero l'essere come utopia. Il trionfo del nulla alla fine è stato pensato mitologicamente come inferno, il trionfo del Tutto alla fine è stato pensato come cielo: in verità *il Tutto stesso non è se non identità dell'uomo pervenuto a se stesso con il suo mondo, per lui riuscito*. Il fondamento del fatto-che: in principio era l'azione; il fondamento del Tutto: l'insufficiente viene qui compiuto - entrambi questi fondamenti non idealistici determinano l'arco di tendenza della materia che si qualifica. La nostra invariante di intenzione in ciò resta: naturalizzazione dell'uomo, umanizzazione della natura - intesa come mondo totalmente mediato con gli uomini.

L'utopia non è una situazione durevole; e pertanto: carpe diem, ma autentico in un presente autentico

L'Ora come Ora semplicemente fuggevole, con tutto ciò, non è corretto, non deve essere così. Ma altrettanto poco deve essere un sognare che si protrae all'infinito, in cui il godimento presente viene reso più difficile o viene addirittura fuggito. L'utopico in ultima analisi non è nulla se non rinvia all'Ora e al suo presente disseminato come autentico presente, non più come un presente messo insieme dall'Ora, dall'appena passato e dalla contemporaneità dello spazio circostante. Certo, l'Ora meramente immediato, transeunte, è troppo poco, esso passa e fa posto al successivo, perché niente vi è ancora riuscito in maniera completa. Pertanto Jean Paul avverte una verità quando dice: «Se per il cuore non ci fosse nient'altro che l'attimo, potresti dire che intorno a me e in me tutto è vuoto». Ma dice il falso contro questo vuoto quando invece reifica il passato e persino il futuro; quando, alla maniera romantica e idealistica, non li vuol far entrare per nulla nel presente. Quando - sentendo autenticamente l'oscurità dell'attimo vissuto, ma assolutizzando ugualmente il permanere nella memoria, perfino nella speranza - svaluta non soltanto un carpe diem ancora insufficiente, malamente esteriore, bensì ogni presente nel modo seguente: «Poiché non potete mai vivere dei giorni così belli come splendono poi nella memoria o prima nella speranza, desiderate piuttosto il giorno senza nessuna delle due; e poiché soltanto ai due poli della volta ellittica del tempo si

percepiscono i suoni sommessi della sfera della musica e nel centro del presente proprio nulla, preferite restare al centro e porger l'orecchio, ma il passato e il futuro - che nessun uomo può esperire perché sono soltanto due diverse creazioni del nostro cuore, un'*Iliade* e un'*Odissea*, un *Paradiso* miltoniano perduto e ritrovato - non li volete affatto ascoltare e ammettere, per rannicchiarvi sordi e ciechi in un presente bestiale». Perfino lì dove dall'idealismo di Jean Paul viene concessa al futuro una presenza e una realtà piena, si ha una svalutazione di questa afferrabilità, e di conseguenza una reificazione del tendere, un'eternizzazione dell'utopia: «Se quaggiù, dico, il poetare divenisse vita e il nostro mondo pastorale divenisse un allevamento e ogni sogno un giorno, ciò non farebbe che accrescere i nostri desideri, non adempirli, la realtà superiore partorirebbe soltanto una poesia superiore e memorie e speranze superiori - in Arcadia languiremmo nel desiderio delle utopie, e ad ogni sole vedremmo allontanarsi un profondo cielo stellato - e sospireremmo come qui» (*Titano*, 45° ciclo, Conclusione). Tali cose per la verità vengono dette soltanto con malinconia e non con approvazione, e nella profetizzata infinità della nostalgia nasce una messa in guardia da quell'utopismo che consideri come contenuto ultimo del desiderio un'Arcadia intesa quale frescura estiva potenziata o anche quale pastorizia rassegnata. Ma lì dove fin dall'inizio, come nel caso dell'Arcadia, fanno da motore soltanto un desiderio di fuga e uno stanco desiderio di contrasto, la fuga procede facilmente oltre, desiderando e sospirando a sua volta di essere fuori dall'Arcadia. Col che naturalmente Jean Paul stesso, il più grande maestro, insieme con Goethe e Gottfried Keller, della plasticità nella lingua tedesca e della dorata sovrabbondanza del mondo, finisce per rifiutare l'utopico eterizzato. In lui vi è inoltre l'elemento politico del democratico che, per amore dell'«aurora per la Germania», alla fine si strappa dalla mera fissazione romantica del non-Ora. Jean Paul stesso dà perciò l'ultima parola a una volontà del presente, del presente utopico: «Il presente è incatenato al passato come in altri tempi certi prigionieri a cadaveri, e all'altra estremità tira il futuro; ma un giorno esso sarà libero». Perciò niente contrasta proprio la coscienza utopica più dell'utopia con un viaggio illimitato; l'infinità del tendere è vertigine, inferno. Come, invece degli attimi sempre fuggenti o dei meri punti di assaggio deve esserci un punto di appoggio, così anche, invece dell'utopia, deve esserci un presente e nell'utopia almeno un

presente in spe ovvero un presente utopico; alla fin fine deve esserci, quando non è più necessaria alcuna utopia, un essere come utopia. Il contenuto essenziale della speranza non è la speranza, bensì esso, poiché appunto non la lascia perire, è un esserci senza distanza, un presente. L'utopia lavora solo in vista del presente da raggiungere, e perciò alla fine il presente, quale intenzione finale di non-distanza, è inserito in tutte le distanze utopiche. Proprio perché la coscienza utopica non si lascia saziare da un cattivo presente, proprio perché è necessario il cannocchiale che arrivi più lontano per vedere il pianeta Terra reale, e il cannocchiale si chiama utopia concreta: proprio per questo l'utopia non tende a una distanza eterna dall'oggetto, ma piuttosto desidera coincidere con esso quale oggetto non più estraneo al soggetto. Il fatto-che, per cui e a rischiarimento del quale l'odissea del mondo è un'odissea in viaggio e non ancora odissea della quiete, non si getta eternamente nel progetto e nel processo; infatti l'intensivum di questo fatto-che vuole fundamentalmente, invece di un processo infinito, unicamente un risultato conciso. Anche se un arresto permanente cammin facendo è male e ancora peggio che non un cammino assolutizzato, ogni arresto è però giusto se il momento presente utopico dello stato finale stesso non viene dimenticato, e al contrario è conservato mediante l'accordo della volontà con lo scopo finale anticipato (summum bonum). Tali momenti si trovano in ogni lavoro rivoluzionario concreto, nella realizzazione del proletariato come superamento della filosofia, nel superamento del proletariato come realizzazione della filosofia. Essi si trovano in ogni articolazione dell'ignoto essere se stessi attraverso il pre-apparire artistico e nel focolare di ogni articolazione della questione centrale. Essi si trovano anche nello stupor dello stupore negativo, così come nel fremito dello stupore positivo, quale quello di uno sbarco annunciato. In ciò vi è senz'altro presente utopico, appunto nel senso dell'inizio del *superamento della distanza tra soggetto e oggetto*, dunque anche della distanza utopica stessa che si va superando. *L'ago magnetico dell'intenzione comincia allora a scendere perché il polo è vicino*; la distanza fra soggetto e oggetto diminuisce mentre il punto di unione albeggia preconsapevolmente, lì dove i due poli della coscienza utopica, attimo oscuro e adeguatezza aperta (nei confronti dell'intenzione del fatto-che), sono sul punto di coincidere. Qui, sensatamente, l'utopia non procede, piuttosto penetra nel contenuto di questa

presenza, cioè nella presenza del contenuto del fatto-che, insieme con il suo mondo non più estraniato, non più estraneo. L'oggetto dell'intenzione, in quanto tale presenza, in quanto tale identità manifesta, non sta ancora, come disgraziatamente è fin troppo facile dimostrare, da nessuna parte in un divenuto, ma sta innegabilmente nell'intenzione verso di essa, intenzione mai dilacerata, e sta inconfondibilmente nel processo storico e mondano stesso. E proprio per questo non c'è ancora stata alcuna rottura a opera di un deciso Invano e di un deciso nulla. Perciò l'identità dell'uomo arrivato a se stesso con il mondo riuscito per lui, si presenta per la verità come mero concetto-limite dell'utopia, anzi come l'utopissimum nell'utopia e precisamente nell'utopia concreta: tuttavia questo elemento sperato più di ogni altra cosa nella speranza, detto sommo bene, rappresenta ugualmente la regione dello scopo finale, cui partecipa ogni seria posizione di fini nella lotta per la liberazione dell'umanità. *Il Tutto nel senso dell'identificazione è l'assoluto di ciò che gli uomini fondamentalmente vogliono.* Perciò questa identità giace nel fondo oscuro di tutti i sogni a occhi aperti, di tutte le speranze e utopie, ed è allo stesso modo il fondo d'oro su cui le utopie concrete sono segnate. Ogni sogno a occhi aperti serio intende questo duplice fondo come patria; esso è il non-ancora-sperimentato, non ancora trovato, esperito in ogni esperienza finora divenuta.

21. SOGNO A OCCHI APERTI IN FIGURA DELIZIOSA: PAMINA OVVERO L'IMMAGINE COME PROMESSA EROTICA

Ciò mi scalda ora l'anima, lì diventa sempre più grande; e io lo amplio sempre di più, sempre più chiaro; e la cosa diviene davvero quasi compiuta nella mia testa, per quanto sia lunga, così che io poi con uno sguardo la abbraccio tutta nello spirito, quasi una bella immagine o una bella persona, e nell'immaginazione non la sento affatto successivamente, come poi deve avvenire, ma quasi tutta insieme.

Mozart

Tanto più si sogna, quanto meno si è già vissuto. Soprattutto l'amore dipinge sempre il suo oggetto prima di averlo. Esso si immagina lei o lui vagamente, prima che la creatura, per tal via degna d'amore, si sia presentata in carne e ossa. Viene sognato uno sguardo, una silhouette, un modo di camminare, così l'eletta dovrebbe apparire per essere tale. I tratti amati fluttuano sotto forma di vaga immagine e il fascino esterno deve essere loro adeguato, altrimenti non può infiammare come fascino da amare. Il fascino esteriore dunque, affinché infiammi, viene non soltanto accolto, all'incirca come il primo che capita, bensì viene scelto come infiammante per intima inclinazione, per preparazione. Ciò che allora viene inteso, i tratti della figura che si vanno formando, per la verità non vengono visti chiaramente ma interrogati chiaramente e selettivamente. Ondeggia e avanza la parvenza adempiente di coloro che sono attesi e che attendono essi stessi. Con quest'occhio, con questa silhouette, un qualcosa da amare sale lungo il mattino, qualcosa di lontano sta davanti alla porta. Qualche ragazza e qualche ragazzo ha operato questa sua scelta entusiastica prestissimo, spesso essa seguita durevolmente a operare. A volte la scelta è avvenuta in casa, su singoli tratti del padre e della madre, a volte per strada, a volte su un volto riprodotto. Molto resta qui intimo, un sogno di ciò che non si conosce o che non è ancora raggiungibile. A lungo viene amato il sogno, con la sua immagine, anzi esso solo.

Azione attraverso il ritratto

Il sogno si esprime con maggior chiarezza se vede se stesso in un'immagine. Così in tempi antichi le ragazze hanno creduto di vedere il loro futuro marito nella notte di Sant'Andrea. Oppure andavano da una strega che, dopo che un'ansiosa curiosità le aveva rese ebbre, mostrava loro lo sposo nel cosiddetto specchio della terra. Caterina di Heilbronn e il conte Wetter vom Strahl si appaiono reciprocamente al di là dello spazio e del tempo nel sonnambulismo della notte di San Silvestro, Elsa di Brabante vede il suo cavaliere in un'estasi uguale. Ancora uno specchio della terra è appeso nello specchio magico della cucina delle streghe, con la «più bella immagine di donna»; perfino Elena nel palazzo imperiale

appare dapprima sotto forma di fantasma. Poi però, con una magia mondanizzata, molto più esperibile, entra in scena il ritratto vero e proprio, che eroticamente soggioga la volontà, eventualmente, attraverso l'incantesimo, anche la non-volontà. L'incantesimo va dalla silhouette e dalla fotografia fino al quadro sostitutivo della donna non ancora conosciuta; per di più l'originale, cosa che aumenta l'aura, può essere circondato di pericolo o essere esso stesso un pericolo. Il medium particolare dell'amore, che in questo modo nasce, trova la sua più antica caratterizzazione, come è giusto, a opera di una fiaba, la fiaba dei Grimm *Il fedele Giovanni*: «Dopo la mia morte», disse il vecchio re al fedele Giovanni, «devi mostrare a mio figlio tutto il castello, ma l'ultima camera del corridoio lungo, dov'è il ritratto della principessa nascosto dal Tetto d'oro, quella non fargliela vedere. Se vede quel ritratto, arderà d'amore per lei, cadrà svenuto e per causa sua correrà grandi pericoli». Il giovane re vede nonostante tutto il quadro proibito e sfida ogni pericolo finché non ha conquistato l'amata e l'ha condotta a casa. In tal modo nasce l'incantesimo a opera del ritratto e non è, come nell'incanto analogico, un incanto che deve riguardare il rappresentato, bensì al contrario un incanto che coglie colui che contempla, con un'erotizzandolo a partire dall'oggetto dipinto. La malia di un sole lontano, attraverso la lente del dipinto, coglie l'uomo che gli sta davanti, desta in lui utopica inquietudine. Questa specie d'effetto di pozione d'amore, raggiunta a opera dell'anticipazione dipinta, è espressa più ampiamente che nei Grimm nella storia del principe Calaf e della principessa Turandot nelle *Mille e una notte*. Il principe Calaf vuole osservare senza eccitazione l'immagine della pericolosa Turandot, i tratti vincitori e assassini, spera di scoprirvi addirittura dei difetti, ma subito cade in preda al fuoco che da quel pre-apparire gli comunica la sua fiamma. Il motivo cinese arrivò dall'Oriente nella cavalleria europea e nella sua figura di sogno, Amadigi di Gaula. Dunque Amadigi di Gaula, il prototipo dei cavalieri europei di sogno, vide l'immagine di Oriana, una principessa inglese, non cinese: ciononostante proprio qui la magia del ritratto fa dell'amore un completo Oriente. Spinge in avventure, ostacoli, pericoli senza numero, in tutto il mondo allora conosciuto, e poi dal sultano dell'antica Babilonia e fra gli spettri infernali, finché l'unione è riuscita e Oriana cade nelle braccia della gloria della cavalleria. Quel che Turandot prometteva come immagine, la Lady

di Amadigi l'ha mantenuto per tutto il tratto della sua conquista, e dopo la conquista non l'ha perduto. Schiller si è limitato a rielaborare il tema della Turandot, ma da Amadigi e dal suo amore cortese, dalla donna come immagine e come ritratto, è caduto ancora tutto un raggio su *Maria Stuarda*, la prima entrata di Mortimer di fronte alla regina sta senz'altro in questo segno:

Un giorno,
guardandomi intorno nella dimora del vescovo,
mi cadde sotto gli occhi un ritratto femminile,
meraviglioso, affascinante, commovente; possente
mi afferrò nel più profondo dell'animo
e restai lì, di me non più padrone.
Mi disse il vescovo: «A ragione
sostate commosso a quel ritratto.
La più bella delle donne in vita
è anche la più compassionevole di tutte,
ella subisce per la nostra fede
ed è la vostra patria in cui ella soffre».

Così vide Mortimer il ritratto di Maria in Francia, ne irraggiava lo splendore sensibile e sovrasensibile del cattolicesimo e accese un'ebbrezza da immagine, che spinse il cavaliere con un solo movimento verso la regina scozzese e verso la Maria celeste. Come motivo però l'utopia da ritratto resta quello del romanzo cavalleresco gotico e ancora barocco; la passione si allea con una pia venerazione dell'immagine, con una adorazione di Maria così fortemente tramutata e secolarizzata, che del cavaliere fa un Perseo che libera Andromeda, fa un crociato per la donna prigioniera. Le peregrinazioni dei cavalieri sono svanite ma il barocco, che ha ripreso il motivo della missione lontano, risuona in maniera meravigliosa e pura in Mozart, per una miniatura, come è naturale, cui il ritratto ha dato posto, nel canto di Tamino: «Questo ritratto è incantevolmente bello». Pamina offre la figura più dolce di tutte le amate di sogno e, attraverso la musica del suo preapparire, la più essenziale. La fine miniatura di Pamina è nella mano di Tamino e viene da essa chiusa come tenerissima cornice, Pamina guarda il giovane nelle bellezze non terrene del suo canto, e si presenta a Tamino come immagine incantata e come figura musicale del suo amore. Con molta minor finezza, e certo anche

maggior magnetizzazione della miniatura del *Flauto magico*, il motivo della Turandot torna in Wagner, nell'*Olandese volante*. L'immagine dell'Olandese tiene Senta in balia e in speranza: otticamente nell'inquietante riproduzione sopra la porta, musicalmente nella demonica ballata. Il neobarocco di Wagner varia in generale con predilezione questa malia; non dipinta nella visione che Elsa ha di Lohengrin molto prima di vederlo, dipinta nella preparazione di Eva, anche se indiretta, nei *Maestri cantori* per quanto riguarda Stolzing. «Questo appunto mi tormentò d'un tratto; / l'averlo io già visto nel ritratto», nel quadro di Davide, «come maestro Dürer l'aveva fatto!». E' significativo che l'edificio ancor sempre barocco dell'opera appenda l'immagine di Turandot alle sue pareti più spesso di quel che non faccia l'opera sulla scena.

Di tali esempi ce ne sono molti, essi eccitano tutti al sogno e promettono. Non è nemmeno necessario che l'immagine che lo suscita sia straordinaria. Anzi nell'esperienza, lungi dalla fiaba e dall'opera, alla tenerezza utopica si offre addirittura la fotografia. Dostoevskij, nell'*Idiota*, fa che Myskin oda di Nastasja Filippovna da Rogozin, ne vede la foto, vede l'espressione sofferente, e tuttavia altezzosa, e rapidamente porta alle labbra la fotografia della ragazza e la bacia. In questo mondo di Dostoevskij il ritratto è «la confluyente contraddizione di una persona, il segno premonitore della bellezza e della sofferenza»; esso suscita non soltanto la volontà di trovare questa donna, ma di liberarla attraverso l'amore dal suo aspetto, di adempiere la sua nostalgia di infanzia e innocenza, che l'immagine promette oltre alla bellezza. Motivo sufficiente, per il santo malato oppure per il saggio idiota, di consacrarsi a questa donna mediante il suo ritratto. Quasi sempre infatti gli ammalati, oltre al pericolo di cui l'amata è circondata, hanno anche visto la sua sofferenza, per essere ancora lontana dall'amato, in luogo straniero, lontano dall'amore; ciò, accanto alla bellezza, produce la più profonda seduzione. Perfino dietro il ritratto della principessa Turandot, infelice e ritrosa, agisce ancora l'archetipo di Andromeda, che si trova in potere di un drago. Ciò, in ultima analisi, anche allorché l'idolo non si arresta in un'opera raffigurativa, nemmeno nella più perfetta; quando questo è completamente ritoccato dall'amore, se non già dipinto in sostanza dall'amore stesso. L'ultimo caso in definitiva si è verificato in tutti gli incanti da ritratto qui citati e culmina soltanto nella più pura donna di sogno che ci sia e nel suo più

fedele sognatore: in Dulcinea e Don Chisciotte. Perciò nessun'altra che la Dulcinea di Don Chisciotte è e resta la manifestazione concentrata per tutte queste amate in immagine, ammonitrice così come la più perfettamente utopica. Portata fino alla comicità: una ridicola immagine di felicità in una ridicola infelicità; condensata a fenomeno originario di tutte le essenze erotiche meramente sognate: a Dulcinea quale femme introuvable. L'immagine della donna amata però procura il primo forte sogno da svegli anche nelle felici condizioni di vita; l'immagine surroga, tanto quanto sospinge nell'ignoto.

Aureola intorno all'incontro, fidanzamento

Diversamente ancora stanno le cose nei casi in cui la donna è già stata vista in carne e ossa ma fuggevolmente. Anche qui si forma un'immagine intorno all'avvenimento, un'immagine acquisita dalla prima o dall'ultima impressione. Per quanto breve possa essere stata la prima impressione, essa si mantiene in quanto tale, si contorna e si colora. Lo sguardo si arresta sulla donna che passa e che scompare, tormentoso, non goduto fino in fondo, però figurativamente deciso. Ovvero, si arriva a un velocissimo addio in un amore non corrisposto, congelato, soffocato, a un addio in cui ciò che è stato brevemente vissuto già risprofonda, ma naturalmente anche si profila. Allora persiste non la prima impressione ma l'ultima, adorna dei pochi tratti di una felicità mancata. L'impressione si mantiene in entrambi i casi come immagine del ricordo, che tuttavia non possiede nulla di vissuto fino in fondo, ma sta ancor sempre davanti alla pienezza che è risultata possibile. In quest'aureola può esserci un'immagine malata, eppure essa può anche indicare un umanissimo modo di amare. La poesia di Heine:

Ero in oscuri sogni
e fissavo la sua immagine

si risolve tutta in questa sterile malinconia. *Le Canzoni di Peregrina* di Mörike tengono ferma la stessa interruzione e non in maniera sentimentale, ma commovente:

Ah, ieri, nella chiara stanza dei bimbi,
al guizzare delle candele graziosamente poste
dove dimenticai me stesso in chiasso e scherzi
entrasti, immagine di tormento pietoso e bello;
era il tuo spirito, si sedette a tavola,
estranei sedemmo con dolore muto e trattenuto;
da ultimo io ruppi in alti singhiozzi
e mano nella mano abbandonammo la casa.

In quest'immagine di desiderio inadempita, sebbene stata in carne e ossa, è il tormento di un amore che non vive e non trapassa, che si aggira nell'ambigua luce della sua alba, eternamente torna ed eternamente parte. Lo stesso motivo figurativo degli inizi ahasveriani si ripete, molto più debole, ma commovente proprio nel non detto, nella novella mozartiana di Mörike; il poeta di Peregrina racconta l'incontro di una giovane sposa (la felice sposa di un altro) con Mozart e il persistere dello splendore di questo incontro: «Alcuni istanti dopo, allorché passò per la grande sala superiore ch'era stata giusto allora pulita e rimessa in ordine, e nella quale le tende di damasco verde, chiuse, lasciavano filtrare solo una dolce luce crepuscolare, s'arrestò mestamente accanto al pianoforte. Le pareva proprio un sogno pensare a colui che solo poche ore avanti vi era seduto. A lungo considerò meditabonda i tasti ch'egli aveva toccato per ultimo, poi chiuse piano il coperchio e ne tolse gelosa la chiave, affinché una mano estranea non potesse riaprirlo troppo presto». Qui si è per così dire incorniciata una realtà fuggevole, certo straordinariamente significativa; almeno l'immagine del suo pensiero, l'immagine che sul piano utopico seguita a essere significativa, è stata conquistata da un amore inappagabile. Allo stesso modo l'imgo della donna che passa fuggevole, e che non verrà mai di nuovo trovata, è radicalmente mescolata alle immagini di desiderio ricavate da una realtà interrotta o incompiuta. Hebbel scrisse un nostalgico *Canto alla sconosciuta*:

Ora il mio occhio non ti riconoscerà più,
anche se tu un giorno passerai davanti a me,
e quando udrò nominarti da labbra estranee,
perfino il tuo nome non mi dirà nulla di te.
E tuttavia tu resterai in me in eterno,

così come un suono vive nell'aria silenziosa,
e seppure non posso darti forma e figura
nessuna forma ti porta nella tomba.

Anzi perfino quando l'amore ha successo nel suo inizio si insinua un'immagine di questo accadimento prossimo e non prossimo; strano, ammaliato in fini feticci, allora il mattino che sorge si ferma. Nella *Sonata a Kreutzer* Tolstoj fa brillare la rossa cintura di una ragazza, su questa si accende l'amore, anche il successivo ascetico ricordo non ha dimenticato la cintura. Con quale felice lampo si ferma addirittura lo spazio intorno alla Lotte di Werther: essa avanza, netta e durevole fino ai nastri rosso pallido intorno alle braccia e al petto e al pane nero nella sua mano, ai bimbi intorno a lei, a loro è rivolto il tenero gesto del distribuire il pane, riuscita così femminilmente autentica, tutto un prelucente spettacolo di bontà. In mezzo al bell'inizio si profila così l'immagine, che poi resta anche come forma del fidanzamento segreto e lo conserva nel suo paesaggio intatto. Qui non c'è una miniatura che compaia prima, come quella di Pamina, ma essa si forma nell'amore a prima vista e, in una maniera carica di puro affetto in questa cornice, fa un «sogno delle più alte grazie, celeste ardore mattutino», come canta il quintetto dei *Maestri cantori*.

Troppa immagine, salvezza da essa, aureola intorno al matrimonio

Quando la donna che si intendeva è stata conquistata, l'affabulazione intorno a lei naturalmente cala di molto. Non è però necessario che scompaia, anzi un eccesso d'immagine iniziale malvolentieri diventa carne. Soprattutto se l'immagine di sogno si nutrive più dell'amante che l'aveva che non dell'amato cui era riferita. Anime molto romantiche, molto innamorate nell'epoca fiabesca del primo amore, e per di più deboli nei confronti della realtà, si sono perciò segnalate in generale nella ripulsa all'adempimento, soprattutto nell'odio per il matrimonio. Qui possiamo ricordare ancora Lenau, intenzionato ad aggirarsi in eterno soltanto sui mari selvaggi con l'immagine dell'amata. E possiamo ricordare come esempio la figura inventata da E.Th.A. Hoffmann, ma altrettanto palpabile, del maestro di cappella Kreisler, che nell'amore vedeva soltanto le immagini celesti, nel

matrimonio soltanto la zuppiera rotta e non voleva scambiare le immagini per la zuppiera. Oscurità dell'attimo vissuto e reificazione della Elena troiana sono, come è stato visto, romanticamente travestite in tutte queste cose, ma anche, patologicamente acute, portate alla rappresentazione e rese conoscibili. Perfino un naturalista tardo o semiromantico come Ibsen ha celebrato ed esagerato in una maniera particolarmente istruttiva il mero valore mattinale dell'amore, l'amore come mero valore mattinale. Nella *Commedia dell'amore* lo ha fatto in maniera totalmente bohémien e radicale, lì dove Falk e Schwanhild si lasciano spontaneamente, si lasciano proprio per l'estrema inclinazione reciproca, affinché il loro «amore primaverile» non scompaia nel matrimonio, come nella realtà quando cadono le foglie. Questo è stravagante, certo, non però più stravagante dello shock che qui si riproduce e che abbraccia tutto ciò, dello shock, di nuovo pertinente, di Menelao di fronte alla sua Elena egiziaca. E non più stravagante di un'altra forma di reazione di Ibsen, che a quel tempo non era affatto screditata come romantica ma per così dire come ultramoderna: la *Donna del mare*, con lo stesso complesso del valore dell'inizio. Anche questa donna, Ellida Wangel, reifica un inizio sì e no realizzato e in questo modo rovina il suo matrimonio. Certo l'estraneità alla casa, l'affinità al mare è anche nella stessa Ellida Wangel, che guarda sempre all'oceano e allo straniero suo primo amore, alla silhouette che esso forma lontano sull'oceano. Essenziale però resta la sconfinata immagine di seduzione, contrapposta in maniera decisamente irrealistica a un mondo che davanti a tale immagine appare invariabilmente come la strettezza del fiordo. E l'impresa astrattamente utopica in eroticis seguita a lavorare; da ultimo l'ha ancora rappresentata Spitteler nell'eroe ossessionato dai sogni del suo romanzo *Immagine* e nella bella Theuda, disprezzata per fedeltà nei confronti della sua immagine. Sposata a un altro, il «vicario», diventa così «un pezzo di pane tagliato»; ma il suo fantasioso poeta non vuole ammettere la realtà e questa situazione fuori del mondo gli si rimette a posto soltanto quando da pretendente sensibile-sovrasensibile si ritrasforma in pretendente sovra-sensibile. L'immagine di Theuda non può diventare reale, proprio la musa del poeta non lo sopporta, come Spitteler dichiara; dopo tanta fantasia, nemmeno la realtà lo sopporterebbe. *Immagine* è un romanzo bizzarro ed eccessivo, ma in esso resta vero che un amore troppo celeste non

diventa terreno, l'uno disturba l'altro. E proprio nel matrimonio per amore risuona il problema tanto più generale della realizzazione, il decrescendo attraverso l'oscurità dell'attimo vissuto e i suoi sviluppi. La fame per la pura immagine di sogno ante rem perviene in tal modo quasi alla condizione di sentirsi senza accorgersene, ma vista particolarmente alla luce del mondo, come qualcosa di superiore. I molteplici maestri di cappella Kreisler si sentono dar apparentemente ragione perfino dal nemico antiromantico di tutti i sogni di desiderio, dall'avvocato della realtà: «Per quanto uno possa essere venuto a lite con il mondo ed essere stato respinto, alla fine per lo più trova la fanciulla adatta e un posto qualsiasi, si sposa e diviene un filisteo come gli altri: la donna si occupa del governo della casa, i figli non mancano, la moglie adorata, che prima era l'unica, un angelo, si comporta più o meno come tutte le altre, l'impiego dà fatica e noia, il matrimonio le croci domestiche, e insomma subentra,, come d'uso, l'amaro risveglio» (Hegel, *Werke*, x/2, pp. 216 sgg.).⁷⁸ Varie di queste cose possono essere rimaste vere anche al di fuori di questo filisteismo da Biedermeier, appunto come malinconia dell'adempimento, che a questo livello si associa all'eccesso d'immagine. E' questa malinconia a respingere in maniera così preoccupante nel sogno d'amore prima ch'esso divenga realtà o anche all'inizio del suo divenir realtà, è essa che lo porta a incapsularsi e a reificarsi come sostanza dell'amore da lontano. E precisamente proprio perché la sua favola, come favola che contiene essenzialmente soltanto l'amore da lontano, si spegne nella realtà vista; con tanta maggiore sicurezza poi l'utopia astratta se ne ricorda. Qui c'è una fonte di nevrosi propriamente utopistica: cioè una fonte del persistere nel sogno a occhi aperti, del solidificarsi dell'immagine nei segni dell'inizio, nella semplice iniziale della realtà.

Il caso è però subito diverso quando la fiaba non si chiude di fronte a ciò che sta per venire. Quando l'immagine in essa non soltanto si conserva ma vuole essere verificata in carne e ossa. E ciò diventa il decorso stesso della cosa, non appena il pre-apparire, invece di prosperare solo soggettivamente in se stesso, è stato anche eccitato sufficientemente dall'oggetto. Infatti l'immagine di una persona amata già vista può senz'altro mostrare tratti che magari non sono del tutto infondati nell'oggetto. In fondo non ogni oggetto d'amore ha la forza di penetrare nella fantasia attraverso l'immagine, di muoverla verso di sé, anche quando sia presente una

grande disposizione ricettiva o per la semplice analogia dell'originale con la sua immagine. Nel caso di un'evidenza particolarmente acuta della efficacia vivente dell'immagine, nell'oggetto stesso deve essere contenuto un allettamento, cioè una fondata immagine di desiderio, almeno per apparire in tal preciso modo, e la forza per poter agire come tale precisa immagine. Nello stato in cui è stata incontrata nella sua realtà, Pamina forse non è così come nel ritratto appare a Tamino, tuttavia l'immagine utopica da essa eccitata è appunto la sua. Per l'erotismo vale poi particolarmente quel che vale per ogni immagine negli uomini: quelli che sono capaci di eccitarlo sono nature poetiche, cioè nature con una grande parte di fantasia obiettiva in se stesse. Con una reale possibilità di diventare, in un buon clima, ciò che penetra nella fantasia, ciò che appaiono essere non senza motivo e che irraggiano come apparenza anticipatrice. L'amore che non si esaurisce post festum nel godimento o nella delusione delle sue immagini mantiene perciò nei confronti del suo oggetto la fedeltà a ciò che anche nell'oggetto può essere stato un'immagine di desiderio di se stessi, dunque, eventualmente, una tendenza a trascendere se stessi oltre ciò che è innato o divenuto. Così si ha una riprova dell'immagine sull'oggetto e mediante l'oggetto; così trova assestamento. Se però questa forza di illuminazione a opera di un'immagine manca, o se addirittura soltanto chi amava era la natura poetica, in una irrealtà così incessantemente traboccante che effettivamente Elena gli appare in ogni donna, allora è inevitabile la catastrofe dell'immagine in tutta la sua ampiezza. Allora non soltanto la giovinezza dell'amore se ne va davanti alla croce domestica smascherata da Hegel, ma le nozze infelici non conoscono proprio nessun mezzo di salvezza se non, in caso estremo, quello di diventare un matrimonio banale, un'ombra in un limbo privo di sensibilità. In esso l'amato non tornerà mai a essere quel che era prima, a differenza del matrimonio *felice*, in cui per l'immagine di sogno che a suo tempo è stata costitutiva resta spazio per comprovarsi e cioè per sviluppare ciò che essa metteva in luce. E qui si comprova al tempo stesso un qualcosa di nuovo, che può essere in grado di superare tutta quanta l'usata, troppo usata alternativa fra il sogno dell'inizio e l'apatia in questo campo. Infatti proprio l'utopico non è affatto limitato all'alfa, come vuole la psicologia romantica, in maniera che il successivo alfabeto delle cose sia un semplice stiracchiamento problematico del già noto.

Piuttosto *anche il matrimonio ha la sua utopia specifica e un'aureola* che non coincide col mattino dell'amore e perciò non perisce affatto con esso. Questa utopia trae origine appunto dalla comprova dell'imgo dell'amore e la sua poesia è sempre una poesia della prosa, però di quella più profonda: della casa. La casa è essa stessa un simbolo, e, nonostante tutta la sua chiusura, un simbolo aperto; come sfondo, essa ha la speranza di una mèta indicata dal simbolo della patria, che si mantiene attraverso la maggior parte dei sogni di desiderio e sta alla fine di tutti. Questa speranza è così originaria che non cede alle immagini mattutine dell'amore; al contrario, essa si è già comunicata all'immagine di Lotte, al paesaggio del fidanzamento segreto e al tempo stesso al prelucente spettacolo di bontà. L'immagine di desiderio qui naturalmente non è un'immagine di passione, la passione non essendo mai un costituente del matrimonio; già nell'inclinazione l'uomo si scioglie dalla passione. L'immagine di desiderio è meno che mai un'immagine di sicurezza sessuale-sociale, di sessualità razionalizzata, che ha fatto del matrimonio l'istituzione più borghese all'interno della borghesia. Altrettanto poco si ha in mente l'amore come impresa artigiana, con una scadenza assegnata già dall'inizio, come una rivolta interna alla borghesia contro il filisteismo anticipato. Bensì l'immagine del matrimonio pone proprio intorno a due persone quello *spazio di sviluppo* che è la casa, uno spazio con le sue tante carriere che portano oltre il filisteismo. Ciò soprattutto nella società socialista, non avendo più questa la necessità di porre la famiglia come rifugio nella lotta per la vita, ma tenendola in funzione come la più immediata manifestazione della solidarietà. Con il partner come perenne ospite in casa, con il vincolo di una confidenza unica nel suo genere sulla base di una particolare diversità. Questa dimensione è piena di tensioni, tuttavia non è drammatica ma integralmente epica; perciò Chesterton, che qui è felicemente conservatore, dice con piena ragione: «Tutte le cose che fanno della monogamia un successo sono per loro natura cose non drammatiche, il silenzioso crescere di una fiducia istintiva, le ferite e le vittorie comuni, l'accumularsi di antiche abitudini, la ricca maturazione di vecchi scherzi; il matrimonio sano non è una cosa drammatica». E ciononostante il matrimonio è così lontano da una semplice postilla morale dell'amore, che proprio in confronto con esso rappresenta una strana novità: l'avventura della saggezza erotica.

Così da rappresentare l'esperimento, riuscito o non riuscito, di una comunione, che non trova l'equivalente né nell'amore sessuale né in una qualche comunità sociale finora comparsa. Pertanto l'amore appare come l'utopia di una delle espressioni più amabili, come pure più rigide, del contenuto della vita umana; perciò la sua comprova non è soltanto, anzi in ultima analisi non è più affatto, quella dell'immagine dipinta di Pamina, dell'immagine verginale dell'incontro. Piuttosto all'utopia dell'immagine di Pamina nella mano di Tamino si aggiunge la musica della prova del fuoco e dell'acqua; questa indica e significa ora non più la fidanzata bensì il matrimonio, non più la passione bensì l'amicizia dell'amore, che appunto si chiama matrimonio. Pamina stessa avvia la *musica della fedeltà* ovvero la comprova dell'imgo molto oltre il primo, mero incantesimo prodotto da quest'imgo. Il matrimonio apre e supera la prova del fuoco della verità nella vita dei coniugi, la prova della tenace amicizia del sesso nella vita quotidiana. Ospite in casa, quieta unità in una sottile, ardente alterità, tutto ciò diventa dunque l'imgo del matrimonio e l'aureola che esso si dà a conquistare. Spesso con una scelta sbagliata, come è noto, con la rassegnazione come regola, con la felicità come eccezione, quasi soltanto come caso. E di rado poi il matrimonio diventa la verità che supera ciò che all'inizio si sperava, e dunque più profondo, non soltanto più reale, di tutti quanti i canti di nozze. Tuttavia esso a ragione ha la sua aureola utopica: soltanto in questa forma lavora il simbolo di desiderio recondito, e per nulla semplice, della casa, e c'è in generale la prospettiva della buona sorpresa e della maturità. Mille volte meglio è la sofferenza d'amore che il matrimonio infelice, in cui c'è ancora soltanto dolore e per di più sterile, tanto disparate sono le avventure di terra dell'amore al confronto della grande navigazione che il matrimonio può essere e che non cessa con la vecchiaia, nemmeno con la morte di uno dei due.

Coppia sublime, Corpus Christi ovvero utopia già cosmica e cristiforme del matrimonio

La nave che accoglie in tale modo è stata dipinta con una doppia brillantezza. In un colore terreno e in uno soprannaturale, si offrono qui due utopie mitiche del matrimonio. L'una può essere detta quella della coppia sublime, è aristocratico-pagana, l'altra

inquadra il matrimonio come Corpus Christi. La categoria *coppia sublime* finora è stata poco considerata, sebbene si sia rivelata subito dopo la società matriarcale. Bachofen l'ha aggirata in maniera notevole, ha posto sempre e soltanto la donna o l'uomo da soli all'altezza di volta in volta data del matriarcato o del patriarcato. Eppure il due sublime ha sviluppato l'immagine di desiderio più peculiare del matrimonio, anche agli occhi degli osservatori, non soltanto degli interessati. Donna e uomo vengono qui rappresentati ciascuno come immagine concentrica in sé, l'una come piena di grazia, permissiva e buona, l'altra piena di forza, dominante e buona; ma soltanto il loro collegamento diventa vera e propria benedizione. Esso appare come unità della tenerezza e della severità, della clemenza e della potenza, addirittura della puttana e del profeta, tutto ciò con l'antico sfondo mitico-astroale della luna e del sole, anche della terra e del sole. La donna ha dalla sua la fulgente dea lunare ovvero la dea della terra di antichissima saggezza, l'uomo l'irraggiante natura luminosa; entrambi, riuniti in coppia sublime, possono o devono agire ed elargire insieme nel cielo umano. L'aureola della coppia sublime circonda Pericle e Aspasia, Salomone e la regina di Saba, l'«Helios» Antonio e l'«Isi» Cleopatra, Simon Mago ed Elena. Questi ultimi due, Simone, lo gnostico del tempo di Gesù, Elena, un'etera di Tiro, vennero - come unità di «dynamis» e «sophia» - particolarmente venerati dai loro credenti; il mondo apparve a costoro come salvato grazie al ritrovarsi della maschilità e della femminilità primigeni. Ancora per tutto il medioevo vive una eco di questo culto di Simone ed Elena avutosi all'epoca di Cristo e, con scambio dei personaggi, si è conservato nel rapporto tra Faust e la Elena omerica. Invece la tarda antichità fornì alla categoria della coppia sublime esempi anche particolarmente avventurosi: l'imperatore Eliogabalo, come sacerdote del dio siriano del sole Baal, sposò la sacerdotessa della cartaginese dea lunare Tamit - giorno e notte, Baal e Tamit uniti. Qui fluiva abbondantemente un ulteriore mito astrale, il mito babilonese delle «nozze sacre» in dio stesso. Esso viveva nella gnosi, quando questa divideva in maschili e femminili le sue forze creatrici irraggianti giù verso la terra («abisso originario e silenzio», «luce e vita», «concetto e sophia»), e si mantenne nella cabala. Il cristianesimo, con il Dio padre senza donna, non ammise affatto coppie sublimi sulla terra se non soltanto poco evidenti, e invece ne ammise senz'altro l'ebraismo gnostico-cabalistico. Per

esempio ancora lo pseudo-messia Shabbetai Zevi, intorno al 1650, aveva accanto a sé sua moglie Sara, etera come la Elena di Tiro, quale «seconda persona nella divinità». Anzi, l'immagine Tamino-Pamina - proveniente da fonti ellenistiche - e l'immagine Faust-Elena - che riecheggia Simon Mago ed Elena di Tiro - ripetono in poesia le antichissime nozze. Nelle due persone, nel due eroticamente fissato, la categoria della coppia sublime voleva far apparire quello che non esisteva nei culti né nel firmamento esterno: sole e luna al tempo stesso, con ugual forza, su pel cielo, in cielo. Non è chiaro se la misera contribuens plebs sia mai arrivata anch'essa a questa immagine di sogno; presumibilmente si è accontentata di guardare i suoi semidei. Tuttavia l'immagine di tale unione corre ancora attraverso l'aureola di ogni matrimonio recente, se esso avviene tra due persone ben trovate. L'immagine si è esplicitamente conservata nel kitsch e in coppie dinastiche (il brigante e la sua sposa, il principe ereditario e la sua nobile consorte) e, anche scomparsi lo sfondo aristocratico e il mito astrale, ha gettato forte luce splendente sul matrimonio. Il partner equilibrante della donna bellissima ha occupato a lungo la fantasia erotica di perfezione, come immagine perfetta della coppia di grazia e forza. E se il cristianesimo non ha più dato fondamento teologico alle coppie sublimi, questo mito della coppia, che ha funto da immagine-guida, seguita però a vivere nella saga di Faust ed Elena, nell'unione di Pamina e Tamino (che Goethe sviluppò nella *Seconda parte del Flauto magico*). Anzi come «immagine della nostra delizia» sta assai in alto nel libro di Suleika del *Divano occidentale-orientale*, riferito esplicitamente alla contemporaneità della falce di luna e dello spuntar del sole e a che cosa significhi unificare la finezza di quella e la forza di questo:

Il Sultano lo fece, lui congiunse
quella coppia sublime del creato,
al fine d'indicare i suoi eletti,
i più valenti della fitta schiera.

Così peculiarmente grande appariva in tutto ciò l'unione di due esseri basata sulla sessualità e non trovò riposo finché credette di trovare nel firmamento stesso il suo punto d'appoggio. Un'unione di esseri umani, che in senso più pieno di Adamo ed Eva sono uomo e donna, un sacramento di sole e luna. Invece il

cristianesimo, non soltanto a causa del suo Dio padre senza donna, ma soprattutto in quanto religione non mitico-astrale, non ha per ciò alcun luogo. Alcun luogo in un mondo in cui il sole e la luna tramontano solo uniformemente, in quanto exteriorità con cui ugualmente tramonta l'utopia *cosmica* del matrimonio.

In compenso però emerge la sua seconda faccia, una faccia interiore, che promette e lega in altro modo. Dedizione e forza, verginità e guida devono venir legati non mondanamente ma extramondanamente e in tal modo divenir perfetti. Il matrimonio diventa comunità in nuce, dunque il *Corpus Christi riprodotto* da uomo e donna. Anche qui vi è un'immagine che comincia soltanto col matrimonio e in esso, in quanto casa, ha la sua promessa erotica, con uno splendore sensibile-sovrasensibile. A ciò credono ancora milioni di persone, credono al sacramento del matrimonio, per loro il matrimonio viene concluso in cielo e vi resta fino alla morte, nonostante un possibile squallore o catastrofe terrena. I coniugi stessi amministrano il sacramento attraverso lo spotalizio, essi stessi entrano già in rapporto con Dio quale creatore delle anime dei figli. Ogni matrimonio, sottolineò Pio ix, è in se stesso un sacramento, anche se ancora vuoto; non affinché il matrimonio diventi sacro bensì perché il matrimonio è sacro è necessario che vi intervenga il prete, nell'unico sacramento che non la chiesa stessa dà, ma che essa rende sacramento pieno ratificandolo. Veramente, nel sacramentum plenum al credente deve rivelarsi nel matrimonio una straordinaria miniera d'oro; marito e moglie costituiscono un'imgo senza pari. Secondo la dottrina della chiesa essi si congiungono come membri consacrati del Corpo di Cristo, per dedicarsi all'ampliamento di questo Corpo, alla diffusione del regno di Dio nella creatura ragionevole. Immagine e modello del matrimonio resta appunto l'alleanza di Cristo con la sua comunità: «Poiché noi siamo membra del suo corpo, della sua carne e delle sue ossa. Perciò l'uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie e i due diventeranno una sola carne. Questo mistero è grande: dico però in Cristo e nella sua chiesa» (Ef5, 30-32). L'amore di Sulamith per Salomone nel *Cantico dei Cantici*, con i seni più amabili del vino, con l'amico che è sceso a pascersi fra i giardini e a cogliere rose, questo ardente canto di nozze viene trasformato ecclesiasticamente ed esposto allegoricamente come colloquio d'amore di Cristo con la sua chiesa, come dedizione del capo al corpo, e come purificazione del corpo a opera del capo.

Nonostante il peccato originale i corpi sono membra di Cristo, templi dello Spirito Santo (1 Cor. 6, 16-19), sempre in modo che il matrimonio abbia le sue radici nel matrimonio di Cristo con la chiesa e sia il suo ampliamento e prosecuzione, il suo organo e calco nella creatura ragionevole. Comunione sessuale e fedeltà a essa si collegano completamente in questa immagine del matrimonio con la comunione religiosa e sociale - certo solo nella forma della comunità cristiana riferita all'aldilà. In san Paolo il matrimonio diventa l'unione del discepolo e della discepola sulla base dell'affinità e della tradizione, per fondersi nell'immagine del nuovo Dio, per appartenergli nella nuova casa; la comunità sessuale diventa idealmente comunità di culto. La creatura, certo, al vino di questo miracolo ha aggiunto generosamente acqua e infelicità, e soprattutto lo fece la società per nulla cristianeggiante tardo-romana, feudale, capitalistica, in cui ora il Corpus Christi non si delineava in maniera proprio perfetta nel contesto sociale. Comunque l'utopia della vite e dei tralci ebbe la sua efficacia nel refugium, che la famiglia volle conservarsi in maniera non antagonistica, all'interno della società di classi.

Nonostante tutti i tratti fortemente patriarcali e nonostante il punto di fuga e di riferimento extramondano, non ci fu un'utopia dell'amore che desse altrettanto profondamente importanza al matrimonio e ne rendesse vincolante l'immagine. Il tratto patriarcale fondamentale, con l'uomo come «capo», era comunque inserito in una comunità amorosa di ordine ampio, in cui non doveva esserci più dominio, e nemmeno una solitudine a due. Unus christianus nullus christianus, questo principio di un recondito collettivo si rifletteva qui come fede, amore, speranza nel matrimonio.

Immagine seconda dell'amore

Se anche un sogno è diventato realtà, non lo resterà per sempre. Se non viene portato alla tomba lui, vi viene portato il corpo che esso ha trovato. La morte non scinde l'amore, però scinde ciò per cui esso era visibile e vivente. Si seguiva la bacchetta raddomantica della prima impressione, l'oro era puro, il suo tempo è passato. Ma poi si riproduce un sogno a occhi aperti in maniera plastica, dell'amore resta un *'immagine seconda*, quale

amore adempiuto e tuttavia non adempiuto. Questa immagine è il più lontano possibile dalla visione di Peregrina dell'amore inadempiuto, dalla visione dell'addio che non riesce mai, e tuttavia vi è affine in un punto. Infatti anche colei che è stata amata felicemente può diventare Peregrina a opera della morte, nella misura in cui la morte le sia estranea, nella misura in cui la morte sia un'interruzione solo esteriore. Indubbiamente qui c'è un autoinganno ampiamente diffuso, fin a scendere al kitsch, che si deposita nel ricordo intorno alla cosiddetta buonanima; qui non si tratta per nulla di questa caricatura, e nemmeno di un ricordo trasfigurante di minor cattivo gusto. Al contrario, nessuna immagine seconda dell'amore è esente da dubbi, se non ha potuto già formarsi durante la vita dell'oggetto; allora certamente essa non è ingannatoria, e proprio nel suo splendore. Come nella visione di Peregrina, anche in tal caso dal ricordo sorge sempre di nuovo la speranza, e dall'immagine seconda una promessa; la novella *Viola tricolor* di Hans Theodor Storm ruota due volte intorno a questo problema. Infatti la natura del desiderio, non saziata e memore, lavora qui sia nella bimba che orna con rose il ritratto della madre morta e che, al di là della matrigna, non dimentica per nulla la madre vera, così come lavora nell'uomo che ha contratto il secondo matrimonio e anche lui ha il suo lungo secondo sguardo. Lo ha su vie solitarie, nel suo studio solitario con il ritratto della morta sulla scrivania, alla finestra che dà sul giardino, alla piccola capanna in cui per tanto tempo non era più entrato. E' lì che va lo sguardo iteratore, è lì che va e vive l'immagine seconda: «Il cielo era pieno di nubi; la luce della luna non riusciva a scendere sulla terra. Giù, nel piccolo giardino, il groviglio dei cespugli si stendeva come una massa scura; solo là dove tra nere conifere a forma di piramide il sentiero andava verso il chiosco di canne, appariva il biancheggiare della ghiaia. Dalla fantasia dell'uomo che calava lo sguardo in quella solitudine si levò un'immagine amata che non apparteneva più al mondo dei vivi: la vedeva passeggiare giù per il sentiero, e gli parve di camminarle accanto». L'eroe di Storm soggiace così alla seduzione della morta, e si manifesta un'infedeltà peculiare, assolutamente nascosta: egli tradisce con un'ombra la seconda moglie. E' strano che questa specie molto inquietante di seconda immagine si incontri di rado nella grande poesia, quasi come se soltanto il banchetto di nozze basato su un banchetto funebre, su un delitto,

fosse un problema per il vendicatore Amleto. Tuttavia il *Racconto d'inverno* di Shakespeare è completamente riempito dalla forza della immagine seconda erotica: essa agisce nella colpevole nostalgia del re davanti alla statua di Ermione; e solo qui, nella commedia misteriosa e leggera di Shakespeare, un profondo scherzo permette di voler tornare indietro, permette di rientrare con forza nel passato e di rifarne un presente; soltanto qui torna a essere viva la statua di una vita passata e non passata. Questa è una soluzione da fiaba; altrimenti dovunque nella vita gravi complicazioni trovano posto intorno alla immagine seconda erotica, in quanto immagine che non si accontenta di essere una semplice immagine del già-stato. A un amore altrimenti bello vengono qui facilmente porte pozioni stregate, che non ringiovaniscono ma che trascinano semplicemente in uno stato equivoco fra primavera spettrale e maturazione in deposito. Però occorre distinguere: l'immagine seconda celebrata a torto esclude una nuova vita e include una vita vecchia in un Ora inautentico, con tutto lo svantaggio di ciò che anche in un'ottica spirituale si può chiamare «rispecchiamento ripetuto». Invece l'immagine seconda dalla consistenza corretta, che non ha proprio niente in comune né col ritorno a opera di un gusto retrospettivo né con il culto dei morti, può essere la più feconda; poiché infatti essa manda i suoi raggi in quella sfera in cui anche nel passato un non-divenuto ci attende e ci viene incontro. L'amata defunta si è svincolata dal mero ricordo, l'imago non fa provare una sterile nostalgia, ma opera come una stella del futuro. Epimeteo, nella *Pandora* di Goethe, vede l'immagine seconda addirittura in cose afferrabili, sebbene trasparenti, del mondo presente; vi appare la Pandora scomparsa:

Scende in mille forme fin quaggiù
alleggia sulle acque, incede per i campi
splende e risuona come il cielo sa
e unica nobilita la forma il contenuto,
a questo e a sé dà il massimo potere;
a me comparve giovinetta e donna.

Nella Beatrice di Dante questo tipo di promessa erotica ha trovato la sua forza più silenziosa, la forza di un incontro con la perfezione che seguita ad avere il suo effetto perché sacra. La

sancta rischiara nella morte l'aldilà, da questo futuro ci viene ancora incontro, attende, accoglie, perfeziona. Dovunque nasca una tale inconcepibile consolazione, l'amata, oggetto della seconda immagine, si dimostra della stirpe di Beatrice. Tanto poco l'immagine finisce come promessa, con tanta sicurezza la fedeltà fondata inalbera verso di essa la speranza non soltanto sulla tomba ma anche nella presentificazione.

22. SOGNO A OCCHI APERTI IN FORMA SIMBOLICA: VASO DI PANDORA; IL BENE RESTATO

Ogni sogno resta sogno perché troppo poco ancora gli è riuscito, si è compiuto. Perciò esso non può dimenticare ciò che resta, in tutte le cose mantiene la porta aperta. La porta almeno semiaperta, quando sembra aprirsi su oggetti propizi, si chiama speranza. Come si è visto, non c'è speranza senza angoscia né angoscia senza speranza, esse si mantengono reciprocamente in sospeso, per quanto per l'uomo ardito, a opera dell'uomo ardito, predomini la speranza. Comunque anch'essa, potendo essere ingannevole come un fuoco fatuo, deve essere una speranza sapiente, in se stessa ponderata in anticipo. La saga di Pandora, sempre straordinaria, dice che la speranza è portata agli uomini da una donna, però in maniera demonica. Pandora è tenera come Pamina, seducente come Elena, però malvagia ovvero inviata con intenzione malvagia, in ciò come il solito serpente nel mito del peccato originale. Essa viene da Giove, che per mezzo suo vuol vendicarsi su Prometeo del furto del fuoco, una seducente immagine del bello in assoluto, ma con tutto un insieme ben chiuso di doni pericolosi. Prometeo la respinge, ma Epimeteo, colui che riflette a cose fatte, si lascia sedurre, e Pandora apre così il vaso che si era portata. Ora questo, secondo la versione che Esiodo ha dato della saga, conteneva tutto quanto l'esercito di mali che da allora è caduto addosso agli uomini: ne volarono fuori malattia, preoccupazione, fame, cattivi raccolti. Solo da ultimo Giove, di cui si pretende che fosse compassionevole, chiuse il coperchio, prima che ne fuggisse via anche la speranza. Questa però è una saga o una versione molto contraddittoria; infatti la speranza, mediante la quale Giove voleva in fondo anche consolare della loro debolezza

gli uomini creati da Prometeo, qui si trova nel bel mezzo di quelli che sono chiaramente dei mali. Nella versione esiodea si distingue dagli altri mali solo perché è rimasta nel vaso, dunque appunto non si è diffusa fra gli uomini. Ma nella versione tramandata da Esiodo ciò non dà un vero e proprio senso, a meno che la speranza come male non si riferisca al suo lato ingannevole, e anche all'inermità che essa per sé sola ancora rappresenta. E così gli antichi avevano riprodotto Elpis tenera, piena di veli e in fuga, così gli stoici volevano lasciare dietro di sé le immagini della speranza proprio come quelle dell'angoscia e della paura. Questo è anche l'effetto dell'indimenticabile spes che Andrea Pisano ha effigiato sul portale del battistero di Firenze: essa siede in attesa sebbene sia alata e, nonostante le ali, alza le braccia come Tantalo verso un frutto irraggiungibile. Dunque la speranza, che possiede tanto di meno che non il ricordo, può apparire un male vista dalla parte dell'incertezza, e la speranza ingannevole, infondata, lo è certamente. Ma certo anche la speranza infondata non può essere classificata fra i consueti mali del mondo come se fosse la stessa cosa della malattia o del cruccio. E a maggior ragione la speranza fondata, cioè mediata con ciò che è realmente possibile, è così lontana dal male, perfino dal fuoco fatuo, da rappresentare appunto la porta almeno semiaperta, che sembra aprirsi su oggetti propizi, in un mondo che non è divenuto e che non è una prigione.

Quanto più passava il tempo, tanto meno gli antichi cercavano di liberarsi della speranza. Una versione più tarda, ellenistica (anche la *Pandora* di Goethe se ne è appropriata) rappresenta perciò la dote di Pandora non come un contenitore di infelicità, bensì al contrario come un contenitore di beni, in ultima analisi come vaso dei misteri. Il vaso di Pandora è in questa versione Pandora stessa, cioè la «omni-dotata», piena di attrattive, di doni, di offerte di felicità. Anche queste, secondo la versione ellenistica del mito, sono fuggite dal vaso, però, diversamente dai vizi, sono fuggite via proprio al completo e non si sono sparse fra gli uomini; come unico bene rimase la speranza, pur sempre la speranza, nel vaso. Essa alimenta il coraggio per i beni che mancano, la costanza e la non rassegnazione per quelli che non ci sono, e quando essa scompare il processo pendente nel mondo va perduto. Così, alla lunga, la seconda versione del mito di Pandora è l'unica vera; la speranza è il bene restato agli uomini, per nulla già maturo ma anche per nulla annientato. Sì, la porta semiaperta su un'alba da

avvento, attraverso cui sul piano *soggettivo e oggettivo* è indicata la speranza, è *il vaso di Pandora dello stesso mondo incompiuto insieme allo spazio cavo con le scintille (cifre, intenzioni simboliche positive), che la sua latenza rappresenta*. Con un simbolo storico, il più amabile che ci sia, il vaso si apre come la stanza profonda, calda, la cabina a terra, in cui arde la promettente luce del sentirsi a casa propria. Con un simbolo paesistico, il più forte che ci sia, il vaso si apre come il mare aperto, con le grevi nubi della sera nella tempesta, con le rosee nubi dorate mattutine all'orizzonte, quando il sole non è più lontano e comincia il giorno che va lodato anche prima di sera. Entrambi i punti di vista sono appunto *la prospettiva della filosofia, che infine risponde alla speranza in maniera materialisticamente aperta e che è votata alla nuova terra del totum*. Questo totum o Tutto si trova ancora in processo e nella sua tendenza, si avvicina con gli elementi utopici dello stato finale al fronte del processo, nella latenza. Le illusioni e i loro beni, che d'altronde non sono mai esistiti, sono fuggiti via dal vaso di Pandora, ma la speranza realiter fundata, in cui l'uomo può diventare uomo per l'uomo e il mondo patria per gli uomini, è rimasta. Pertanto l'anticipazione concreta conosce bene per la stessa ragione l'illuminismo (distruzione delle illusioni), così come il mistero autentico (enigma del fatto-che, totum utopico). Sia un massimo di mancanza di illusioni sia un massimo di ottimismo (gravido di decisioni). E perciò nessun momento della speranza compresa cade fuori dalla teoria-prassi del marxismo mantenuto totalmente, non trattenuto artificiosamente. Il materialismo *meccanicistico*, certo, è vero come materialismo, cioè come spiegazione del mondo in base a se stesso, ma non è vero se, in quanto puramente meccanico, teorizza un mondo per così dire stupido, certamente dimezzato e stretto, mosso senza scopo, con l'antico ciclo del divenire e del passare, legato alla catena di una necessità sempre uguale. Questo però non è il mondo in cui accadono le contraddizioni che seguitano a spingere, in cui sono realmente possibili la vita migliore, l'umanizzazione, la cosa per noi, in cui hanno posto lo sviluppo e la possibilità di sviluppo in avanti. L'effettivo mondo aperto è quello del materialismo *dialettico*, che non porta gusci d'uovo meccanicistici. Esso è tanto potentemente lontano dagli idealismi di un intelletto come produttore, di uno spirito come demiurgo, dal clericalismo e dalla ipostasi dell'aldilà quanto il materialismo meccanicistico, ma lo è

anche dalla statica nel particolare, soprattutto nel complesso del mondo, cui questo, insieme con l'idealismo, ancora rende omaggio. Della materia non si può mai pensare abbastanza bene e in grande; i suoi giorni, che sono anche i nostri, non hanno né sempre ugual numero e misura, né il loro peso già pieno. *Non soltanto il movimento è un elemento apparentemente così «antropomorfico» come la contraddizione (con il movimento stesso come prima contraddizione) sono i suoi modi d'essere, bensì anche un elemento apparentemente tanto più «antropomorfico» come l'anticipazione.* Essa è presentita e resa accessibile a opera della speranza, riprodotta dal concetto obiettivo-positivo di tendenza e di latenza di questa. E una tale dimensione aurorale non soltanto erompe sempre di nuovo sul piano storico-umano, ma qualifica e abbraccia anche il paesaggio del mondo fisico, del mondo che non è per niente solo quantitativo e ciclico. Anche qui, proprio qui, ci sono cifre della formazione di una patria, in mediazione con quella storico-umana, sulla base dell'Oriente su cui finora si è così poco riflettuto a fondo: la possibilità obiettivo-reale. Le formazioni materiali nel mondo - via via fino allo scatenarsi della forza produttiva più intensiva, del vero e proprio nucleo atomico: *existere, quodditas* - sono piene della tendenza del non-ancora verso il Tutto, dell'estraniato verso l'identità, del mondo circostante verso la patria mediata. Anche dopo, proprio dopo la costruzione della società senza classi, questi problemi materiali (compiti) del recupero, dell'umanizzazione seguitano a operare. La speranza della meta però è necessariamente discorde dalla falsa sazietà, necessariamente tutt'uno con la radicalità rivoluzionaria - ciò che è torto vuol diventare dritto, ciò che è a metà vuol diventare pieno.

¹ Cfr. C.G. Jung, *Tipi psicologici*, trad. it. di C. Musatti e L. Aurigemma, in *Opere*, Vol. vi, Torino, Boringhieri, 1969, p. 463.

² Cfr. A. Adler, *Il temperamento nervoso*, trad. it. di D. Rossili, Roma, Astrolabio, 1950, p. 14.

³ Cfr. C.G. Jung, *La libido. Simboli e trasformazioni*, trad. it. di R. Raho, in *Opere*, Vol. V, Torino, Boringhieri, 1965, p. 140. Lievi varianti nella traduzione italiana, condotta sull'edizione definitiva del 1952.

⁴ L'espressione manca nell'edizione definitiva del 1954, su cui è condotta la traduzione italiana.

⁵ Cfr. K. Marx, *Il capitale*, trad. it. di D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti, 1970, Vol. I, p. 196.

⁶ Cfr. S. Freud, *L'Io e l'Es*, trad. it. di C. Musatti, in *Opere*, Vol. ix, Torino, Boringhieri, 1977, p. 520.

⁷ Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, trad. it. di M. Tonin Degana e E. Sagittario, in *Opere*, Vol. xi, Torino, Boringhieri, 1979, p. 198.

⁸ Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. cit., in *Opere*, vol. VIII, Torino, Boringhieri, 1976, p. 528.

⁹ Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., pp. 273-274.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 527.

¹¹ Cfr. J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. di G. De Angelis, Milano, Mondadori, 1980, p. 596.

¹² Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di P. Chiodi, Torino, UTET, 1969, p. 225. Il termine «Stimmung» è stato reso con «stato d'animo» anziché con «tonalità emotiva».

¹³ Ivi, pp. 225-226.

¹⁴ Cfr. M. Heidegger, Che cos'è la metafisica?, in Segnavia, trad. it. e a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1987, p. 66.

¹⁵ Cfr. E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, trad. it. di A. Marini, Milano, F. Angeli, 1981, p. 84.

¹⁶ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 295.

¹⁷ Ivi, p. 294.

¹⁸ Cfr. S. Freud, *L'Io e l'Es*, cit., p. 481.

19 In italiano nel testo.

²⁰ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lettere*, trad. it. di P. Manganarci e V. Spada, Bari, Laterza, 1972, pp. 104-105.

²¹ Cfr. G.W.F. Hegel, Allocuzione agli ascoltatori all'inizio delle sue lezioni a Berlino il 22 ottobre 1818, in *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a cura di V. Verrà, Torino, UTET, 1981, Vol. I, p. 121.

²² Cfr. S. Freud, *L'Io e l'Es*, cit., p. 477.

23 Il passo non è stato conservato nell'edizione del 1952.

²⁴ Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1973², Vol. I, p. 9.

²⁵ Ivi, pp. 37-38.

²⁶ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 305.

²⁷ Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di P. Savj-Lopez, Bari, Laterza, 1914, Vol. I, p. 184; vol. II, pp. 72-73.

²⁸ Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1972, pp. 177-178.

²⁹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad. it. di B. Croce, Bari, Laterza, 1967, Vol. I p. 208.

³⁰ Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, in *Le opere*, a cura di E. Paci, UTET, Torino, 1971, p. 353.

³¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit Vol. 1 p. 19.

³² Cfr. V.I. Lenin, *Quaderni filosofici*, a cura di L. Colletti, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 134.

³³ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, trad. it. di E. Codignola e G. Sanna, Firenze, La Nuova Italia, 1964, Vol. I, p. 30.

³⁴ Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, trad. it. di V. Bertolino e F. Coppelotti, Firenze, Nuova Italia, 1980, p. 136.

³⁵ Cfr. G. Lukács, *Teorie del romanzo*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Garzanti, 1974, p. 64.

³⁶ Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., Vol. I, p. 208.

³⁷ Cfr. G. Bruno, *De la causa, principio e uno*, in *Opere italiane*, Vol. I, *Dialoghi metafisici*, Bari, Laterza, 1907, p. 206.

³⁸ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo Radice, Bari, Laterza, 1966, Vol. I, p. 224.

³⁹ Cfr. I. Kant, *Sogni di un visionario chiariti con sogni della metafisica*, in *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto e R. Hohenemser, nuova ed. Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 381.

⁴⁰ Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., Vol. I, p. 133.

⁴¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, a cura di C. Cesa, Roma-Bari, Laterza, 1981, Vol. II, p. 619.

⁴² Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, cit., Vol. I, p. 130.

⁴³ Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., Vol. I, p. 8.

⁴⁴ Cfr. F. Engels, *Ludwig Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, trad. it. di P. Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1969 , p. 28.

⁴⁵ Cfr. *Marx a Ruge*, in Marx-Engels, *Opere complete*, Vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 419-20.

⁴⁶ Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in Marx-Engels, *Opere complete*, cit., Vol. III, 1976, p. 356.

⁴⁷ Ivi, p. 316.

⁴⁸ Cfr. Marx-Engels, *La sacra famiglia*, in *Opere complete*, cit., vol. IV, 1972, p. 37.

⁴⁹ Cfr. Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, in *Opere complete*, cit., Vol. V, 1972, p. 16.

⁵⁰ Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., p. 360.

⁵¹ Ivi, p. 361.

⁵² Cfr. Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 26.

⁵³ Cfr. Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 39.

54 Cfr. K. Marx, *Il capitale*, cit., vol. 1/1, pp. 195 e 197.

⁵⁵ Cfr. L. Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo*, trad. it. di C. Cornetti, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 237.

⁵⁶ Cfr. K. Marx, *Quaderni sulla filosofia epicurea*, in Marx-Engels, *Opere complete*, Vol. I, cit., p. 522.

⁵⁷ Cfr. K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto. Introduzione*, in Marx-Engels, *Opere complete*, cit., Vol. III, pp. 197-198.

59 Cfr. K. Marx, *Il capitale*, cit., Vol. 1/1, p. 96, n. 33.

⁶⁰ Ivi, vol. 1/2, p. 73, n. 89.

⁶¹ Cfr. Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 27.

⁶² Cfr. G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, cit., Vol. n, p. 929.

⁶³ Cfr. V.I. Lenin, (*Quaderni filosofici*, cit., p. 205.

⁶⁴ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, trad. it. di F. Messineo, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 20.

⁶⁵ Cfr. Marx-Engels, *La sacra famiglia*, cit., p. 19.

⁶⁶ Cfr. L. Feuerbach, *Principi della filosofia dell'avvenire*, a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1946, p. 121.

⁶⁷ Cfr. V.I. Lenin, *Tre fonti e tre parti integranti del marxismo*, in *Opere scelte*, cit., Vol. I, p. 42.

⁶⁸ Cfr. Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 232, che reca il nome Krummacher invece di Kuhlmann.

⁶⁹ Cfr. K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, cit., p. 196.

⁷⁰ Cfr. K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, cit., p. 204.

⁷¹ Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., p. 325.

⁷² Cfr. Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 43.

⁷³ Cfr. E. Bloch, *Tracce*, a cura di L. Boella, Milano, Garzanti, 1994, p. 233.

⁷⁴ Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., pp. 221-222.

⁷⁵ Cfr. E. Husserl. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, cit., pp. 66 e 138-139.

⁷⁶ Il passo si è mantenuto con molte variazioni nell'edizione del 1923. Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 233.

⁷⁷ Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 236.

⁷⁸ Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 664.

TERZA PARTE

(Passaggio)

IMMAGINI DI DESIDERIO NELLO SPECCHIO

(VETRINA, FIABA, VIAGGIO, FILM, SCENA)

23. FARSI PIÙ BELLO DI QUEL CHE SI È

Non tutti fanno una certa figura. Ma i più vogliono fare buona impressione e si sforzano di piacere. La via esteriore è la più facile. Chi è scialbo si colora come se ardesse. E allora c'è chi compare più di altri, si mette in vista.

Ad agghindarsi si impara rapidamente. La donna, il corteggiatore si mostrano, come si suol dire, dal lato migliore. Sarebbe a dire da quello che si vende più alla svelta. L'io si trasforma in merce, facile da spacciare, anche splendida. Egli osserva come altri si atteggianno, che cosa portano, che cosa c'è in vetrina, e ci si mette anche lui. Certo nessuno può fare di sé quel che già prima non è cominciato in lui. E fuori, nei begli involucri, nei gesti e nelle cose, lo attira solo quel che già da lungo tempo vive nei suoi desideri, anche se vagamente, e perciò volentieri si lascia sedurre. Rossetto, trucco, piumaggi altrui aiutano per così dire il sogno di se stessi a uscire dalla caverna. Ed eccolo che va e si mette in posa, incipria quel poco che c'è e lo falsifica. Però non proprio come se uno potesse falsificarsi completamente; almeno il suo desiderio è autentico. Nell'atteggiamento preso esso si mostra, anzi si tradisce. Il desiderio però sale solo secondo le vie consuete, l'ambizioso giovanotto di questa specie è insoddisfatto dello stato in cui si trova, ma non dello stato del ricco e del povero in generale. Perciò sorride amichevolmente a quest'ultimo, e progredisce conformemente all'immagine che vede come propria o che piuttosto gli viene fatta vedere come sua. Apparire più che essere è tutto ciò che così gli viene consentito nell'assillo piccolo borghese di passare per qualcuno di migliore. Ma essere più che apparire, questa inversione non c'è nessun agghindarsi che la contraffaccia; perciò da nessuna parte c'è tanto kitsch quanto nel ceto che sopporta se stesso come inautentico. Il nostro, che non stinge alla luce, lo si porta ancora poco, a parte la cravatta.

24. QUEL CHE OGGI TI RACCONTA LO SPECCHIO

Mi fu concesso di servire.

Essere snello

Non gettare sguardi su se stessi è già qualcosa. Ma per il piccolo impiegato di solito ciò significa soltanto essere alla fine. Se non vi è ancora e non vi vuole arrivare, allora il postulante deve essere consapevole della propria accuratezza e vestirsi conformemente. Per vestirsi ci vuole uno specchio, il minacciato si vede con gli occhi del suo padrone. Con gli occhi come lo vuole il boss, se deve fidarsi dei suoi impiegati. Per la verità il rispecchiato crede di vedere se stesso come desidera vedersi ed essere, anzi il rispecchiato-per-forza crede in ciò poco prima di presentarsi tra gli uomini, nel negozio. Il volto si dispone quanto più liscio possibile, l'impiegato vuole essere snello, e privo di rughe come il suo vestito e si comporta conformemente. E in tal modo si pone in vantaggio, ma nel vantaggio che i padroni veri hanno sull'uomo comune. Perciò lo specchio non gli riflette nemmeno il modo in cui egli desidera se stesso, bensì appunto come viene desiderato. Cose del genere sono tutte regolate secondo una norma, come i guanti nel negozio, come il sorriso da negozio del commesso, che è diventato un sorriso universale e prescritto. Sorridere tra la paura e la desolazione, questo è ora il segno americano dei padroni che non sono tali. Quel che si vuole con ciò è che siano tutti uguali come un uovo all'altro, e ne sgusciano soltanto polli.

Forte in umiliazioni

Chi si offre in vendita deve piacere. La ragazza come deve essere, il giovanotto come deve comportarsi vengono per questo anche esposti al pubblico. E secondo i bisogni del ceto dominante, pena la loro fine. La femminilità dell'impiegata è fatta di color rosa, il mascolino è di cera (però deve essere in gamba). Entrambi vi si debbono attenere, è per questo che c'è uno specchio anche in strada, in ogni luogo pubblico, ce ne sono molti, a destra e a manca. La vetrina rispecchia e ingrandisce quel che dovrebbe succedere nel cliente, quel che vorrebbe essere come piccolo borghese, affinché compri. Quel che in Occidente è materia usuale

di libri e di film dà tante di queste immagini del buon comportamento desiderato, della sterile parvenza. Indicatori fasulli sono qui collocati: per il ballo della bestia da soma, per il viaggio dell'incatenato, per le nozze favolose del castrato. Tutto in quel tipo di bugia che deve essere allettante e però sufficientemente inverosimile per inebriare e tuttavia tenere a freno. Una fuga vera dalla desolazione sembra lo sport; qui si sentono alla partenza desideri autentici; la competizione, quasi estinta per gli uomini comuni, trova scampo qui. Ma il campo è piccolo, l'avanzamento è gioco, ciò che è serio resta fermo. Il nuotatore migliora i primati solo nell'acqua, il boss nel profitto. Certo, verrebbero alla luce ben altri primati se si premiassero il primo in sopportazione, il più forte in umiliazione, il campione di inghiottimento, di buon viso a cattivo gioco. Qui ci sono gli ignoti vincitori di quella vita che è ancora effettivamente offerta agli uomini nell'andamento del capitalismo, senza menzogna. Il pugile sta sul ring, e picchia sodo, ma il miglior incassatore sta davanti alle corde, è lo spettatore. E' il vero campione nel prendere ganci al mento e nell'alzarsi quando suona la campana. Così soprattutto piace a coloro che tengono il misirizzi ingannato alla cavezza.

25. IL VESTITO NUOVO, LA VETRINA ILLUMINATA

Un colletto di velluto ti fa bella.
Proverbio

Ora, nessuno può uscire dalla propria pelle. Ma può facilmente entrare in una nuova, perciò abbigliarsi è appunto sempre vestirsi. La camicia stirata è stesa al mattino come il giorno che inizia, un cappotto nuovo cela tutto il passato al galeotto rilasciato. La possibilità di scegliersi il vestito distingue l'uomo dalla bestia e gli ornamenti sono ancora più vecchi del vestito, fino a oggi partecipano mettendolo in risalto. Le donne, poi, col vestito indossano un nuovo pezzo di se stesse. E' un'altra donna in un vestito diverso, nella fine schiuma della toilette femminile. Il desiderio di provarsi in più versioni comincia però, anche nella maggior parte degli altri, con l'apparenza tanto immacolata quanto variabile che un sarto può offrire. Perciò per chi è vecchio o

sedentario è comodo vestirsi sempre allo stesso modo. Altri invece si sentono subito senza sgualciture se i loro pantaloni non ne hanno.

Ben messo

Dopodiché, fuori sulla via animata, da sfaccendato però, a guardare. Tra gli alberi arriva la luce dalle case rischiarate, dalla piazza in fondo, e chiama. Ma quel che qui chiama è la merce splendidamente illuminata dietro i vetri, che cerca clienti. Al modello di sartoria allora si aggiunge la vetrina, per suscitare il desiderio di una vita elegante. La vetrina è nata soltanto col mercato capitalistico aperto e, significativamente per lo più in Occidente, ha sempre ancora la caratteristica di suscitare bisogni, soprattutto quelli con una «nota personale». Allo scopo di adempiere il più profondo desiderio dell'uomo d'affari: far profitto. Perciò la vetrina giusta deve essere suggestiva, pone sempre le parti per il tutto e le parti stesse con semplice funzione allusiva; in tal modo la sosta davanti alle vetrine viene resa irrequieta. Ecco il negozio di leccornie, con vassoi che non si può fare a meno di chiamare appetitosi. Caffè, tè, alcolici stanno benissimo davanti a piastrelle di Delft, su lacca rossa; un'aria indio-olandese culla il cliente. Ecco un negozio di porcellana: al centro la tavola apparecchiata, di un bianco liliale, cristallina, illuminata da candele, in attesa di ospiti distinti come la tavola stessa. Ecco le confezioni per signora di alta classe: abiti incredibilmente attillati, all'altezza dei tempi come poche altre cose al mondo eppure come un qualcosa di ultramondano: nessuna donna di questa terra incede così. Ecco una sartoria per direttori generali o altri che vogliano somigliar loro: inimitabile, un ulster si è gettato sulla poltrona chippendale, accanto lo aspettano un cappello floscio, guanti di cinghiale, scarpe che sembrano la rilegatura di un antico libro fiorentino. Ma il passante e chi non può permettersi tutto questo, cioè la maggior parte, non viene portato alla ribellione, anche se viene così eccitata l'inquietudine del possesso, e proprio perché tutto è troppo in alto. Chi comunque avesse voglia di una felicità più tranquilla, la trova dietro i vetri del negozio di arredamento. Sala da pranzo, camera da letto, studio, salotto, tutto è presente come un letto rifatto e il giovane impiegato, che non ha più

bisogno di far la corte ai giardini, ha solo bisogno di gettarvi dentro la sposa. Dietro i vetri, in lacche e piumini, vede il sogno borghese più legittimo ma meno realizzabile: la casa di sogno a due, vista dall'interno. Il sogno della bella casa si riempie dei mobili esposti, che anch'essi vivono al di sopra dei loro mezzi con articoli in serie, che fanno sempre scena: l'ampia poltrona sa di odalisca, il mobile-bar di California, lo studio è faustiano. A ogni angolo la vetrina dà forma ai sogni per spillare quattrini ai ricchi che non ne hanno. E nessuno s'intende di questi sogni meglio del decoratore che ne dispone la messa in mostra. Egli non espone soltanto merci, ma lo sguardo seducente che nasce fra uomo e merce; le sue costruzioni sono di vetro e felicità. E il passante prosegue l'opera in modo schiettamente umano su questo capitalistico sguardo seducente, che nasce a un passo dagli slum o dalle sconsolate strade della microborghesia, presupponendole e cercando di farle dimenticare. Inquieto, certo, ma non fatto ribelle (perché l'incanto dietro i vetri non mostra alcun invidiabile, visibile possessore) il piccolo borghese, proprio davanti ai prodotti per lui inaccessibili, acconsente all'elegante e lodevole vista a cui i suoi padroni conformano la loro vita. Deve pur esserci la donna per questi fiori, per questo profumo, deve esserci la sovrabbondanza di vita; ma dove trovarla? Verso Natale, quando si fanno regali non a se stessi ma agli altri, la via dei negozi della metropoli diventa addirittura pia. La pubblicità luminosa arde al doppio o al triplo, i desideri salgono e scendono, la luce diventa blu, gialla, rossa, verde, versa bevande, si diffonde a ondate di tabacco e dovunque fa della merce un cosiddetto Gesù Bambino. Un'immagine buffa, quanto le vetrine stracolme sono un'immagine truffaldina. Il caffè che si getta in mare non c'è bisogno di metterlo prima in mostra.

Luce della pubblicità

La merce ha però sempre bisogno anche di un'etichetta che la lodi. Che nella concorrenza la renda particolarmente attraente e la faccia brillare non soltanto nella vetrina. La sua vetrina firmata e parlata, la sua tromba, si chiama pubblicità. E' essa in particolare che trasforma l'uomo in quanto c'è di più sacro, a parte la proprietà: in cliente. Anche epoche precedenti e paesi non

capitalistici hanno avuto una specie di pubblicità, però essa era più un compiaciuto auto incensamento che un mezzo nella lotta per il guadagno. Essa oltrepassava la merce, addirittura l'ironizzava, al modo in cui ancora oggi una rivendita di carbone la si può raccomandare, quasi sarcasticamente, chiamandola «Orco». Già nell'antica Pechino c'erano insegne come queste: su un negozio di cestaio «Le dieci virtù»; su uno di oppio «La triplice onestà»; su una rivendita di vini «Vicinanza della bellezza suprema»; su un negozio di carbonella «Sorgente di ogni bellezza»; su uno di carbon fossile «Il ricamo divino»; su uno spaccio di carne di montone «Macelleria dell'aurora». Ma queste sono poesie, non calamite da cassetta, anche se come allettamenti e per così dire esagerazioni precedono di tanto la *réclame* capitalistica. Ancora meglio del decoratore suona ora l'esperto di pubblicità sul pianoforte dei desideri sognati, rendendoli irresistibili a chi stimola, finché ne matura il cliente. Ne escono fuori slogan atlantici come questi:

I cappelli di primavera oggi non sono più un problema di soldi; Call for Philipp Morris; Purity and a big bottle, that's Pepsicola; Modern design is modern design; Buick, l'auto del manager di successo. Comprare calze da donna vuol dire, come assicura il «New York Times», letteralmente rinascere: «Van Raalte covers you with Leg Glory from sunrise till dark». Risparmio, voglia di *dernier cri* e rosso mattutino danno appuntamento anche ai signori e a buon prezzo: «Howard Clothes, styled with an eye for the world of tomorrow». Della merce, anche della più scadente, la pubblicità fa una magia in cui si risolve proprio tutto, basta che la si compri. La signora che nel disegno si spruzza le tempie di acqua di colonia, o da un signore accetta una cioccolata svizzera, proprio per questo è la donna felice per eccellenza. Vetrina e pubblicità sono nel capitalismo esclusivamente panie per gli uccelli sognanti che sono stati allettati. Le merci, così splendenti e lodate, diventano l'esca - come dice Marx - con cui si vuole attirare l'essenza dell'altro e i suoi soldi, e trasformare in debolezza ogni vero e possibile bisogno. E merci verniciate e ben presentate, una parata di Christmas- e Easter-Values, ne sono capaci per tutto l'anno. Così gli impiegati vengono innescati ma senza farli esplodere e la gran luce delle tante corrotte Berlino occidentali servono solo ad aumentare l'oscurità.

26. BELLA MASCHERA, KU KLUX KLAN, I ROTOCALCHI

Sì, ho la bellezza di mamma, e i soldi di papà.
Canzone jazz

Ancora di più attira la voglia di trasformarsi. L'uomo allora non soltanto indossa una veste nuova, ma vi diventa anche irriconoscibile. Il mezzo a tal fine non è il vestito ma il travestimento. Nasce il desiderio di un travestimento tutt'altro che quotidiano. Il travestimento è in primo luogo maschera e in quanto tale nasconde, anzi nega, l'io precedente, quello finora rappresentato nella vita. La casalinga, il bottegaio scompaiono, al loro posto ne compare l'immagine variopinta. Questa ora viene portata sul corpo, e chi la porta se ne fa ospitare. Si ha quel travestimento che in molti casi non è affatto tale ma è un piccolo adempimento. La maschera permette al borghese non soltanto di sembrare quel che desidera essere ed esser considerato nelle feste, ma gli consente anche di agire in tutta rilassatezza. Sì, quando è travestito da criminale, boia o pascià la maschera gli sta spesso meglio del suo vestito quotidiano, per così dire imposto. Così si butta addosso un sogno, il sogno dell'animale variopinto o della grande bestia. E si capisce quale parte il mascherato vorrebbe recitare nella vita, e anche che lo saprebbe fare, se non glielo impedissero. Non è semplicemente mascherato da boia, maniaco omicida o principe. Quel travestimento riuscito è uno spogliarello: dentro è così.

Le vie tortuose

Diventa più raro essere anche all'esterno un animale variopinto. C'è da stupirsi che non si commettano ancora più crimini per emergere sul serio. Tutti i criminali, anche se provengono dalla feccia, sono piccolo borghesi, solo coi soldi si sta bene, ed ecco quel che vogliono. Il crimine, a quel che pare, fa ricchi dall'oggi al domani, se si è capaci di utilizzare la notte frammezzo come il possidente fa del giorno. Indubbiamente gli sfruttatori poveri, cioè impediti, sentono sempre il fascino di scendere nei bassifondi, in questa loro festa di saltimbanchi e massacri. La piccola borghesia cede relativamente poco al fascino del revolver, limitandosi a

progettarlo, solo perché le sue conseguenze richiedono nervi ottimi e hanno anche molti venerdì neri. E un vecchio proverbio dice che è onesto chi si limita a sognare i crimini che gli altri compiono; anche fuori del ballo in maschera però l'imbroglione è quel che desidera essere, un principe. Sì, la festa da circo si conserva spesso, come abito da lavoro, anche nei criminali peggiori: la via tortuosa deve essere e restare al tempo stesso piena di colori e sinistra, il crimine ama e conserva il romanticismo anarchico che il piccolo borghese gli stende sopra. Così la gioventù abbandonata è sedotta dall'immagine del gangster, dallo spettacolo del sangue; ma ci sono anche nella realtà assassini per rapina burloni, soprattutto maniaci sessuali, che esercitano la loro attività, oltre tutto il resto, in una specie di recita onirica, soprattutto con desideri di vendetta, dandole un ingrandimento teatrale. Prendono in giro la polizia in lettere che portano alla scoperta; troppo grande è il piacere della parte, finalmente non solo recitata. Quel che con essa intendevano e bramavano viene documentato con testimonianze; che per giunta hanno un loro terribile modo di essere poetiche. Ecco una lettera alla polizia da parte di un maniaco sessuale di Düsseldorf, Kurten (diciannove omicidi), intorno al 1930; gronda di sete di sangue, di dolore ghignante e perfino addobbato di morale e di uno stile da criminale, untuoso eppure compiaciuto di sé. Il maniaco s'intende di doppi orrori e scrive: «Voi vi interessate ai miei atti. Poiché la mia strada è cominciata altrove, ritengo che quanto segue meriti la vostra particolare attenzione. Essa parte da Langenfeld (a nord di Colonia) e, quando la mia ora sarà giunta, lì finiranno anche le mie disgrazie. Là vive una creatura che per vita morale e anche per pensiero non si può quasi paragonare a una creatura umana. Ella non può esser mia e questo mi ha spinto a tutte queste terribili azioni. Deve morire, anche se mi costerà la vita; ho cercato di avvelenarla ma quel purissimo corpo ha vinto il veleno. Ora mi va meglio, la mia donna deve tornare di sera da Hilda a casa sua, allego il disegno del percorso. E' la mia prossima vittima». E una lettera successiva conclude con versi che sembrano scritti sui cessi del paese di cuccagna, ma quel che dicevano era vero:

Ai piedi di Pappendelle
al luogo segnato con due stelle,
dove erba non c'è, e una pietra è posata,
c'è una morta a un metro e mezzo sotterrata.

Le lettere arrivavano in buste da lutto, listate di nero; l'autocompiacimento per l'omicidio eseguito, e ciononostante ancora drappeggiato, è grande. In tutto ciò si annunciava un po' di nazismo, che in seguito accolse molti assassini burloni e maniaci moralisti. Le vie tortuose sono dunque particolarmente, puntigliosamente piene di immagini e desideri crudeli, compresi quelli che finiscono con il patibolo, con la cui inimmaginabile crudeltà il borghese cristiano si è addolcita per secoli la disgrazia di non poter lui stesso squartare, mettere alla ruota o appiccar fuoco al rogo.

Successo mediante il terrore

Sempre più numerosa, gente del genere premeva per restare mascherata anche nella vita. Maschera e cappuccio i palloni gonfiati li desiderano non solo ai balli ma anche durante il giorno. Non solo per i privati criminali fuori moda la maschera ha mosso i passi fuori dalle feste in costume, ma coi fascisti è diventata anche una cosa seria. Pubblica, politicizzata, venne la notte dei lunghi coltelli e il suo giorno. «Denti di lupo» e «Terrore degli scompartimenti», articoli da scherzo di cui viaggiatori di commercio si dotavano per far ridere i compagni di viaggio, diventarono distintivi di partito. Papà aveva appena fatto il giudice Lynch alla festa in costume del circolo Letizia, era stato eletto all'unanimità la miglior maschera della serata. Ora sulla strada faceva la stessa cosa, ma sul serio e in modo inappuntabile; e gli ebrei con i pantaloni tagliati e cartelli estrosi appesi al collo, le loro amichette con le teste rapate sfilavano facendo esplodere salve di risate, prima di altre salve. Esplose la «regressione», teppisti, teste di morto, cavalieri dalla camicia di fuoco animavano la strada, la polizia la rendeva doppiamente insicura. Arrivarono tutti i desideri che il piccolo borghese aveva elencato a carnevale, tutti gli Al fuoco e All'assassino, ma soprattutto i desideri di quelli che da cospiratori assassini, uomini del Ku Klux Klan, incappucciati e simili, avevano spinto una rivolta falsa in barbarie autentica. Il ciarlatano fascista afferrò la maschera da lupo mannaro, si diede alla magia con nomi semifolli, con sceneggiature da romanzo dell'orrore che trapassa nel kitsch ma anche nella schizofrenia del

piccolo borghese, ben utilizzata e costruita con profitto. Insomma la schizofrenia della cuccagna presa sul serio, che viene anch'essa dal dorato Occidente. Il tono lo dà pur sempre il Ku Klux Klan americano, il movimento clandestino reazionario degli stati americani del sud dopo la guerra civile, rivitalizzato dopo la prima guerra mondiale. La banda portava dei domino con cappuccio, la stoffa era scura ricamata con contrassegni bianchi, che alla luce delle fiaccole dovevano essere spettrali. Ce n'erano in forma di coltello Bowie e poi di sfere, mezzelune, croci, serpenti, stelle, rane, ruote, cuori, forbici, uccelli, vitelli. Il Klan si chiamava Invisible Empire; l'impero ha al vertice un «mago imperiale», cui seguono il «grande drago», il «gran titano», il «gran ciclope». Ci sono «lupi del Klan» e «aquile del Klan», i nomi degli adepti sono quelli delle figure sui loro domino; sui colli dell'assemblea arde una croce di fuoco. Questa mascherata finge una radicale diversità, barbaricamente varia, con cui il truculento Babbitt fa di se stesso un tabù. Rifacendosi alle storie di indiani e ai totem, anche alla Feme medievale, in generale a tutto l'oscuro medioevo, come se l'immagina il rotocalco americano. Le maschere del Klan furono pertanto la prima uniforme fascista e i suoi proclami, con le loro immagini di desiderio, furono i primi a colorare la «rivoluzione» da destra, la rivoluzione di Lynch. Istruttivo è l'inizio del movimento, un inizio che forse ricomparirà; è il proclama del Klan dell'Arkansas dell'aprile 1868:

KKK

Special Order No. 2

Spirit Brothers; Shadows of Martyrs; Phantom from gory
fields; Followers of Brutus!!!

Rally, rally, rally. - When shadows gather, moons grow dim and stars tremble, glide to the Council Hall and wash your hands in tyrant's blood; and gaze upon the list of condemned traitors. The time has arrived. Blood must flow. The true must be saved.

Work in darkness
Bury in waters
Make no sound
Trust not the air
Strike high and sure

Vengeance! Vengeance! Vengeance!

Suona proprio come il linguaggio criminale del maniaco sessuale Kurten già citato, ma con una maschera rivoluzionaria. Nel vero mondo primitivo chi indossava la maschera si introduceva, col suo travestimento, nell'essere rappresentato dalla maschera. Il selvaggio con la maschera del leone diventa il dio leone, e crede di poter agire come questi. Anche il derviscio che danza e ruota intorno al proprio asse si sente come un corpo celeste che ruota intorno al sole; in tal modo è convinto di attirare su di sé le forze del sole. Ma la barbarie civilizzata ha bisogno della maschera, in questo caso da cannibale, non soltanto per partecipare ancor più che di solito di questo suo idolo bramato, ma soprattutto per suscitare orrore e per paralizzare col terrore. E la maschera aderiva come fusa addosso quando il grande capitale la chiamò, quando davvero «le lune impallidirono e le stelle tremarono» e la notte dei cristalli scese sulla strada.

Libri di successo, storie alla melassa

Ma questa voglia di trasformarsi deve poter svariare anche in zone più propizie. Infatti dietro tutte le sue immagini criminali c'è un'immagine piccolo borghese tutta leccata, in cui da ultimo scampa il selvaggio Babbitt. Essa si trova sia in prosa, nei bestseller, sia nel dolciastro per così dire trattato in poesia, nel dolciastro con una vicenda, insomma nella storia da rotocalco. I bestseller sono libri che promettono di aprirsi la strada, con o senza gomitate, verso una felicità bell'e pronta. Possono essere già libri cosmetici, essi sono come quel cuoco francese, che di un guanto era capace di fare una bistecca. A loro si associano i consiglieri nella lotta per la vita, per la regina di bellezza impedita, per il fortunatissimo in spe. In appoggio all'esposizione ci sono le illustrazioni (che insegnano le buone maniere) e in ultimo al piccolo impiegato si mostra la sua meta in un paginone: lui siede a tavola con la famiglia del capo, accanto a lui la figlia già semiconquistata; la monogamia - traduci: il matrimonio promozionale - conclude il bestseller. Questo genere fiorisce col maggior successo in Nordamerica; how to win friends and to influence people, proprio questo ci vuole per gli affari. Le rubriche

di una «Popular Guide to desirable living» suonano: «How to live your life; The secrets of health; Love and marriage; How to make money; The way to charm; Success with your children; How to sharpen your memory; Unmarried, but - Never too old to love; How to make people to like you; How to talk about books, theatre, music, arts». Insomnia qui c'è un vero faro nel mare piccolo borghese dei desideri, ed esso porta al perfetto Babbitt, cioè alla meta agognata di un Babbitt con i soldi. Questo per quanto concerne corsi razionali di successo e il loro primo premio; ma ce ne sono anche di irrazionali, il che non meraviglia affatto. Essi destano nell'uomo «le forze segrete», constatano che «Le intense richieste dell'odierna vita di lavoro causano in molti uomini un calo precoce della loro forza migliore» e rendono magnetici. Fanno superare la timidezza nei rapporti con l'altro sesso, creano il leone da salotto e l'uomo cui nella vita le donne affidano volentieri il timone della loro navicella. Rientrano nei libri di successo addirittura i diversi consiglieri di sapienza sessuale, quando non sono puro surrogato o cose per voyeur. Il culmine piccolo borghese è stato raggiunto nel *Matrimonio perfetto* di Van de Velde, un osceno libro per bene, pedante indicatore sulla deviazione verso il piacere. L'edizione privata per vinai, cui da tanto tempo s'è ridotta l'ars amandi, diviene ora latte materno con whisky; al tempo stesso si ha un ricambio del vecchio, saggio confessore e padre spirituale. Ma l'amore passa e la società di assicurazioni resta; perciò è a questa che in ultima analisi è dedicato ogni bestseller oppure agli istinti che a essa conducono. Il libro dei sogni del coito perfetto è nulla rispetto a quello molto più americano del bilancio well-to-do, del bel gruzzoletto messo da parte. Perciò proprio alla fine, quando di solito si annuncia il panico dell'ultimo autobus, nel prospetto dell'assicurazione compare una distinta casa appartata, con parco, e stagno e un sorridente postino al cancello, che porta proprio allora la rendita dell'assicurazione al signore intento alle rose e alla sposa intenta a un pisolino. Tutto questo promette la guida alla vita e dalla prosa cade completamente nella poesia, cioè in quel mondo rosa che non c'è più per nessun aspirante capitalista, costretto ad accontentarsi di un bestseller.

Se tutti coloro che puntano a una meta ambiziosa vengono delusi, ciò non vale per chi legge senza pretese. Per loro ci sono le storie dei rotocalchi, che in tedesco crepuscoleggiano da un'epoca in cui tutto va a posto, e in americano mentono e basta. Qui si

passano in rassegna delle carriere fittizie in linea ascendente, verso i soldi e la gloria; sulla carta. E il trucco con cui si fa la scalata è sempre lo stesso: come Upton Sinclair disse una volta, è quello dell'impossibile evento fortuito. Le domestiche sposano cercatori d'oro fortunati oppure uomini dal cuore d'oro, che subito dopo scoprono un giacimento di petrolio. Povere dattilografe, che risparmiando ogni caloria per comprarsi le calze di seta, incontrano un impiegato, fiorisce l'amore, lui le offre modeste gite che gli danno l'occasione di scoprire la nobile natura della donna amata, alla fine però lui si scopre a lei rivelando di essere il capo in carne e ossa e porta in casa la sposa - sounds like magic, doesn't it? Oppure un giovane povero e carino frena un cavallo imbizzarrito, in tal modo conosce la ricca ereditiera che poi diventa sua moglie: un letto d'oro della libera iniziativa in mezzo al capitale monopolistico. La storia da rotocalco tratta, ed è impossibile che sia un evento fortuito, solo tali rivolgimenti privati, quelli che portano alle vette della società. Attraverso uno spioncino essa permette di guardare, con falsa speranza, negli ambienti più ricchi; essa è, particolarmente in America, l'epica stantia del gran colpo, diffusa a milioni di copie. Tutto questo - almeno nella Germania piccolo borghese - impastato con il sentimentalismo mieloso del secolo scorso, che non è morto affatto: «Conosco una panchina dove fiorisce il timo selvatico». O ancor sempre alla Marlitt: «E poi si immerse, tin tin, con allegro scampanello nello splendore dell'inverno, rintocchi di felicità risuonarono nei cuori dei giovani, annunciando solo bellezza e felicità per tutta la vita». Oppure, serio e romantico: «Com'era piacevole la vita nella fattoria! In tutte le stanze da basso brillavano le colorate lampade schermate, poiché oggi la nevicata aveva fatto calare il crepuscolo più presto del solito. E in tutte le stufe crepitava la brace nella vampa degli schietti tronchi e anche fuori, nella grande anticamera, una grande stufa di maiolica, nello stile d'altri tempi, irraggiava calore». O ancora romantico e demonico, ancora in su, anche se con prosa di pari schiettezza, verso l'aristocratico altipiano del rispetto piccolo borghese, della trasfigurazione: « Questi vecchi castelli, cupi e silenziosi all'esterno, fiabeschi all'interno, con le loro sontuose pareti di broccato, le loro portiere di stoffe pesanti. Quale spettacolo strano e fantastico ci si offre! A ogni porta è in agguato l'intrigo, ma lungo i corridoi in penombra l'amore intreccia teneri vincoli». La storia da rotocalco resta perciò quella più presa nelle

sue immagini feudali, la più credula nelle sue immagini capitalistiche. Essa spira profonda pace con i ceti superiori, vuole insegnarla, diffonderla, mantenerla intatta. Tutto ciò per quel che riguarda il sogno del successo, con le braccia sempre aperte dello happy-end, di quello capitalistico-feudale; altra fine non c'è, non può, non deve esserci, non ci sarà. La vita parassitarla dei ceti superiori viene così mostrata come perfettamente in ordine, la ricchezza è grazia. Il povero diavolo non si ribella, vola da solo in grembo alla ricca ereditiera. Questa compiacenza, queste storie impossibili, che però non turbano alcuna regola del gioco, bastano già a distinguere il kitsch della felicità da rotocalco rispetto al romanzo d'appendice, molto meno passivo, perciò odiato dai nobili piccolo borghesi. Tutto sommato negli specchi di questa scribacchiatura di sogno kitsch non succede altro che il caso e il terno al lotto che esso fa vincere al fortunato aumenta, con tutto l'incanto atlantico, i Don Chisciotte a buon mercato della speranza insensata.

27. MIGLIORI CASTELLI IN ARIA AL LUNA PARK E AL CIRCO, NELLA FIABA E NEL ROMANZO D'APPENDICE

Anatrino, corri!

Hänsel e Gretel qui soccorri.

Nessun ponte passa il fiume, prendici dunque sulle bianche piume.

Hänsel e Gretel

Poi andammo a dormire. Io però non dormii, rimasi sveglio. Pensavo a una via di scampo. Lottavo per arrivare a una decisione. Il libro che avevo letto era intitolato «La caverna dei briganti della Sierra Morena ovvero l'angelo di tutti gli oppressi». Quando mio padre fu venuto a casa e si fu addormentato, scesi dal letto, sgusciai fuori dalla camera e mi vestii. Poi scrissi un biglietto: «Non dovete lavorare fino a buttar sangue, vado in Spagna a cercare aiuto». Lo posi sul tavolo, mi cacciai in tasca un tozzo di pan secco, qualche soldo vinto ai birilli, scesi la scala, aprii la porta, respirai ancora una volta profondamente e singhiozzando,

ma pianissimo, perché nessuno mi udisse e poi soffocando i passi percorsi la piazza del mercato e la via inferiore, imboccai la via Lungwitz, che passa per il Liechtenstein e Zwickau, incamminandomi verso la Spagna, la terra dei nobili briganti, che ti aiutano nelle disgrazie.

Karl May, *La mia vita e la mia via*

Storie marine in marinaresco tono
E tempeste e avventure e caldi e geli
E bastimenti e isole e crudeli
Piraterie, e interrato oro,
E ogni vecchia favola ridetta
Nei precisi antichi modi:
Se tutto ciò, come a me piacque un tempo,
Piaccia ai più savi giovani d'oggi:

Così sia, così accada! Se no,
Se il giovane studioso non più brama,
Gli antichi amori suoi dimenticò,
Kingston, o Ballantyne il valoroso,
O Cooper della selva e del maroso:
Così pur sia! E rassegnato io possa
E i miei pirati entrare nella fossa
Ove dormono quelli e lor fantasmi!

R.L. Stevenson, *L'isola del tesoro*,
Poesia di dedica all'esitante compratore

Con i vagabondaggi casuali, con le battute disorganizzate della fantasia non di rado si caccia la selvaggina che la filosofia organizzata può utilizzare nella sua ben ordinata economia.

Lichtenberg

I racconti migliori si fanno di sera. L'indifferente vicinanza scompare e fa posto alla lontananza, che pare migliore e più prossima. C'era una volta: nella fiaba ciò significa non solo il passato, ma anche un altrove più vario o più lieve. E quelli che lì sono diventati felici se non sono morti vivono ancora. Anche nella fiaba c'è dolore, però si tramuta, e per sempre. La dolce,

maltrattata Cenerentola va all'alberello sulla tomba della madre, albero scuotiti e piegati, ne cade giù un vestito, splendido e sfarzoso come Cenerentola non ne ha mai avuti, e le scarpine sono tutte d'oro. La fiaba diventa alla fine sempre d'oro, di felicità ce n'è in abbondanza. Nelle fiabe proprio i piccoli eroi e i poveri arrivano lì dove la vita è divenuta buona.

Coraggio dell'astuto

Non tutti sono così dolci da limitarsi ad aspettare questa bontà. Essi vanno nel mondo a cercarsi la felicità, astuzia contro brutalità. Coraggio e astuzia sono il loro scudo, l'intelletto la loro spada. Perché il coraggio da solo servirebbe poco ai deboli contro i grossi avversari, non raderebbe al suolo la torre. L'astuzia dell'intelletto è la parte umana del debole. Per quanto fantastica sia la fiaba, nel superare le difficoltà è però sempre astuta. E il coraggio e l'astuzia riescono nella fiaba in maniera completamente diversa che nella vita; non solo: come dice Lenin, sono sempre gli elementi rivoluzionari già presenti a oltrepassare con la fantasia i limiti dati. Quando il contadino era ancora afflitto dalla servitù della gleba, il povero ragazzo della favola conquistava già la figlia del re. Quando il cristiano colto tremava davanti alle streghe e ai diavoli, il soldato della favola ingannava streghe e diavoli dall'inizio alla fine (solo la fiaba mette in mostra il «diavolo stupido»). Si cerca e si specchia l'età dell'oro, quando si poteva vedere fino in fondo al paradiso. Ma la fiaba non si lascia imbrogliare dagli odierni possessori di paradisi; essa è ribelle, scottata e dunque chiaroveggente. Su un ramo di fagioli ci si può arrampicare fino in cielo e vedere gli angeli che macinano il denaro. Nella fiaba *Comare morte*, Dio stesso si propone come compare a un poveraccio, ma questi risponde: «Non ti voglio come compare perché tu dà al ricco e lasci alla fame il povero». Dovunque nella fiaba, nel coraggio come nella destrezza e nella speranza, c'è un po' d'illuminismo molto prima che esso ci fosse. Il piccolo bravo sarto nella fiaba dei Grimm, che di per sé è un ammazzamosche, se ne va per il mondo perché la bottega gli pare troppo piccola per il suo valore. Incontra un gigante, il gigante prende in mano una pietra e la schiaccia facendone sprizzare acqua, poi ne getta in aria un'altra, così in alto che non la si vede più. Ma il sarto batte il

gigante perché invece di una pietra prende un formaggio e ne fa poltiglia e lancia un uccello così alto nell'aria che quello proprio non torna più. In conclusione, alla fine della fiaba, l'astuto eroe vince tutti gli ostacoli, conquista la figlia del re e la metà del regno. Così nella fiaba un sarto può diventare re, un re senza tabù, che ha messo nel sacco tutta l'astiosa spavalderia dei potenti. E quando il mondo era ancora pieno di diavoli un altro eroe da fiaba, il ragazzo che andò nel mondo a imparare la paura, resiste al terrore su tutta la linea, pone cadaveri accanto al fuoco perché si scaldino, gioca ai birilli con gli spettri nel castello incantato, fa prigioniero il capo degli spiriti cattivi e in tal modo ottiene un tesoro. Nella fiaba perfino il diavolo si lascia ingannare, un povero soldato lo inganna perché gli vende l'anima a condizione che il diavolo gli riempi d'oro la scarpa. La scarpa però ha un buco, il soldato la pone su una fossa profonda e così il diavolo deve portare un sacco d'oro dopo l'altro, fino al primo canto del gallo, per poi partirsene truffato. Dunque nella fiaba perfino le scarpe sfondate devono tornare a vantaggio di chi se ne intende. Non manca una leggera satira del mero desiderare e dei mezzi favolosamente semplici per arrivare allo scopo, ed è anch'essa una satira illuministica, però non scoraggia. In tempi antichi, comincia la fiaba di Re Ranocchio, quando desiderare serviva ancora a qualcosa... con ciò la fiaba non si presenta come surrogato dell'agire. Ma l'astuto August della fiaba esercita l'arte di non lasciarsi impressionare. La forza dei giganti è dipinta come provvista di un buco attraverso il quale il debole può passare e vincere.

Tavola apparecchiati, spirito della lampada

Qui intervengono anche cose buone e mai viste. Soprattutto si offrono magicamente al debole strumenti dei desideri, della specie più comoda. Nella maniera più macroscopica ciò avviene nella fiaba dei Grimm: tavola apparecchiati, asino d'oro e bastone esci dal sacco: uno degli eroi, un povero giovane scacciato, si mette a bottega da un falegname e, quando ha finito, ne riceve un tavolino che non sembra niente di speciale ma ha una speciale qualità. Se gli si dice «tavola apparecchiati», essa si copre all'istante di cibi, così buoni quali nessun oste avrebbe potuto procurare, con accanto

un gran bicchiere di vino rosso. Poi c'è un asino miracoloso, che a comando sputa monete d'oro davanti e dietro; da ultimo compare il bastone che esce dal sacco, ovvero l'arma magica senza cui il povero, anche se è diventato ricco e felice, non ce la può fare in questo mondo. Tavola apparecchiati ha molti fratelli nei desideri magici delle fiabe: la pantofola volante nella storia di Hauff sul piccolo Muck e il suo bastoncino da passeggio che è una bacchetta da raddomante; il pezzo di legno nelle *Avventure di Said*: quando Said ha fatto naufragio, il pezzo di legno gli si trasforma in un delfino che lo porta in un lampo alla riva. Nell'*Allegro compare* dei Grimm c'è uno zaino in cui il compare riesce a cacciare per magia tutto quello che vuole: oche arrosto, otto diavoli, e in ultimo, lanciando lo zaino in cielo, ci entra dentro anche lui. In un'altra fiaba dei Grimm, *L'ondina*, c'è un enorme bastone che esce dal sacco: dei bimbi si gettano alle spalle, contro l'ondina cattiva, una spazzola, poi un pettine quindi uno specchio. Ne risulta prima una montagna-spazzola con migliaia di aculei, poi una montagna-pettine con i denti, poi una montagna-specchio, così liscia che l'ondina è costretta a desistere e non può più passare. Gioco e magia hanno dunque via libera nella fiaba, il desiderio diventa ordine, scompare la fatica dell'esecuzione, come pure le separazioni di spazio e tempo. In Andersen una valigia volante porta nella terra dei Turchi, le galosce della felicità riportano un consigliere di giustizia nella Copenaghen del Quattrocento. Nelle *Mille e una notte* il «cavallo magico» vola, va su per il cielo, e porta appunto dove a braccia incrociate c'è in attesa colui che è il più potente nell'esaudire i desideri: lo spirito della lampada. Cosa estremamente significativa, proprio questo ricchissimo racconto, *Aladino e la lampada meravigliosa*, è costruito tutto su utensili desiderati per ottenere quel che non si può raggiungere. Si bruciano profumi, il falso zio mormora parole misteriose e subito si apre la caverna con i tesori nascosti, ammuccati a nome di Aladino. Appare un giardino sotterraneo, in cui gli alberi sono carichi di pietre preziose invece che di frutti. Lo schiavo dell'anello e lo spirito della lampada compaiono, entrambi allucinati desideri primordiali di potere, di un potere non limitato a determinati beni come in tavola apparecchiati; la lampada reca invece al suo padrone tutto, assolutamente tutto quel che egli desidera. Lo spirito della lampada procura tesori senza numero, bellezza del corpo e istantaneo stile cavalleresco, finezza dell'eloquio e dello

spirito. In una notte costruisce un palazzo quale la terra non ne ha mai avuti, con camera del tesoro, scuderie e arsenale; le pietre sono di diaspro e alabastro, le finestre sono di gemme. Un semplice comando: e in un attimo la lampada trasporta il palazzo dalla Cina a Tunisi e poi di nuovo al posto di prima, senza che nemmeno l'arazzo davanti al portone si agiti al vento. Da non trascurare è anche la tavola magica, che al falso zio concede quasi l'onniscienza su quanto accade sulla terra: «Ed ecco che un bel giorno fece un disegno sulla sabbia, sparpagliò le figure e ne studiò attentamente la successione; e subito stabilì con esattezza la successione delle figure, tanto delle madri quanto delle figlie»: è la stessa tavola geomantica in virtù della quale il mago aveva saputo a Tunisi del lontano tesoro cinese, che poi Aladino era andato a prendere. Tutti mezzi di desiderio, tutta e sola via regia, per ottenere per la via più breve (nella fiaba) quel che la natura al di fuori della fiaba nega all'uomo. La dimensione tecnico-magica della scoperta dei tesori è l'elemento più fiabesco in questo tipo di racconti; infatti il tesoro trovato simboleggia come poche altre cose il miracolo del cambiamento improvviso, della felicità repentina. Perspicacia e incenso sono entrambi necessari nella fiaba di Aladino, la perspicacia da sola basta invece in quella laicizzata fiaba di tesori che è *Lo scarabeo d'oro* di Edgar Allan Poe, nell'*Isola del tesoro* di Stevenson. Ma anche in queste semi-favole (che trapassano in storie d'avventura) il tesoro dà sia la tensione sia la svolta; è la radice di mandragora che spalanca la vita e ne fa acquisire lo splendore. La fiaba tecnico-magica punta perciò al possesso solo indirettamente o perché costretta; quel che le interessa è la trasformazione delle cose in beni di consumo sempre presenti. Invece della coperta troppo corta che quasi tutti devono stiracchiarsi, la fiaba disegna la comoda alcova della natura. Quel che essa intende - per indicare con un'altra favola la patria di tutte le tavole che si apparecchiano e anche delle lampade magiche - è il paese di cuccagna. E i piccioni arrosto? pare quasi di udire già una fiaba sociale, una fiaba politica, più semplice nei suoi beni ma più nutriente di tutte le altre.

«Sulle ali del canto, amore mio, ti porto via»

Il ragazzo che voleva imparare la paura aveva dei sogni molto

deboli. Anche il piccolo sarto ardimentoso ottenne la principessa quasi senza volerlo, solo perché vi si imbattè nella sua strada. Tutti gli eroi da fiaba trovano la felicità ma non tutti vengono chiaramente mossi verso di essa dal sogno che ne hanno. Solo gli eroi delle più tarde - ma non per questo meno belle - fiabe d'autore o leggende favolose (con autori così diversi come Hauff, E.Th.A. Hoffmann, Keller) sono figure di fiaba anche psicologicamente, cioè di natura utopico-sognante. Il piccolo Muck di Hauff: era andato nel mondo a *cercare* la felicità, andava proprio dietro al suo sogno di felicità. «Se vedeva un coccio brillare in terra al sole, se lo metteva in tasca, credendo che si sarebbe trasformato nel più bel diamante; se da lontano vedeva la cupola di una moschea brillare come fuoco o un lago scintillare come uno specchio, si affrettava pieno di gioia alla loro volta perché credeva di essere arrivato in un paese incantato. Ma ahimè, quei miraggi sparivano quando vi si era vicini e fin troppo presto la stanchezza e lo stomaco che brontolava per la fame gli ricordavano che si trovava nel paese dei mortali». In un altro genere, curioso e peraltro ugualmente incline alla fiaba, rientra lo studente Anselmo nel *Vaso d'oro* di E.Th.A. Hoffmann, «fiaba» dichiaratamente *romantica* «dell'era moderna». Anche Anselmo ha la testa piena di sogni e il mondo degli spiriti non gli è chiuso; proprio per questo egli è quanto mai maldestro nella vita. «Dunque, come dicevo, lo studente Anselmo piombò... in un sognante rimuginio che lo rese insensibile a qualsiasi contatto con la vita di tutti i giorni. Aveva l'impressione che qualcosa di ignoto si agitasse dentro di lui e gli procurasse quel voluttuoso dolore che è appunto la nostalgia quando promette all'uomo una esistenza diversa e superiore. Quel che gli piaceva di più era vagare da solo per boschi e prati e, quasi staccato da tutto ciò che lo incatenava alla sua povera vita, ritrovare quasi se stesso nella contemplazione delle molteplici immagini che sorgevano dal suo intimo». E così Anselmo conquistò la melodiosa Serpentina, anche se dovette lottare contro una serie di avversità che gli intralciava il cammino, contro potenze ostili che si erano nascoste proprio nella sfortuna e nei guai. Nell'azzurra stanza della palma dell'archivista Lindhorst, al triplice forte accordo di chiare campane di cristallo appare Serpentina ed egli ne diventa degno. Anselmo arriva ad Atlantide, dove prende possesso di un feudo insieme con la figlia del principe della luce, dopo avervi a lungo posseduto una fattoria, una fattoria nei sogni, come possedimento del senso interiore.

Questi è Anselmo, studente della Germania tramontata; e accanto a lui, come si conviene, stanno tutte le altre nature di desiderio della fiaba d'autore così come della leggenda, appartenenti alla stirpe di Don Chisciotte. Soprattutto se gli somigliano solo nella forte fantasia, non però nella forza di agire.

Il cavaliere Zendelwald nella leggenda di Keller *La Vergine cavaliere* è il più sognante di questa specie. Perciò viveva senza prendere assolutamente decisioni e non sapeva quasi niente delle cose che avvengono all'esterno. Tanto meglio, naturalmente, conosceva i pensieri e i desideri che, nel suo castello solitario, costruiva sul mondo e sulle donne. «Quando il suo animo e il suo cuore si erano impadroniti di un'idea, cosa che accadeva sempre totalmente e con ardore, Zendelwald non sapeva risolversi a fare il primo passo verso la realizzazione perché la cosa gli sembrava conclusa non appena era chiara dentro di lui. Quantunque conversasse volentieri, al momento buono non gli usciva mai la parola che gli avrebbe potuto portar fortuna. Però non soltanto la sua lingua, ma anche la sua mano, era talmente sopravvanzata dai suoi pensieri che più volte, battendosi coi suoi nemici, fu lì lì per essere sconfitto, perché esitava a menar l'ultimo colpo, vedendo in anticipo l'avversario ai suoi piedi». Ora al sognante cavaliere arrivò una notizia che, sebbene provenisse dal bel mezzo del mondo sodo e reale, coincideva abbastanza con quel che si trovava a occupare la sua immaginazione. In uno dei suoi pochi viaggi, Zendelwald aveva infatti visto la contessa Bertrade, una giovane, bellissima e ricca vedova; era stato al suo castello, grandemente innamorato, ma se ne era allontanato in silenzio. Per molti mesi Zendelwald non pensò a nient'altro che alla lontana nobile signora, ed ecco arrivare la novella di un torneo bandito dall'imperatore; la contessa avrebbe concesso la mano al vincitore, nella ferma fiducia che la Vergine divina sarebbe scesa in campo per guidare alla vittoria la mano del cavaliere di cui la contessa era degna. Finalmente il cavaliere si mise in cammino, presto però ricadde nei suoi vecchi pensieri e fantasie, anticipò secondo i suoi desideri e elaborò i suoi sogni. «E nella sua fantasia l'avventura avvenne punto per punto, arrivando felicemente a termine, anzi mentre cavalcava tra la verzura estiva intratteneva dolci colloqui con la sua amata, dicendole le più belle trovate, tanto che il suo volto arrossiva in dolce gioia, beninteso nel suo pensiero». Ma poiché i pensieri ostacolano il passo, il cavaliere arrivò a torneo bell'e finito

e tutto sarebbe stato perduto se la Vergine celeste non avesse colmato il fossato fra sogni e realtà. Lei stessa infatti aveva combattuto il torneo sotto le spoglie del cavaliere Zendelwald; di più: allorché il sognatore, arrivato in ritardo, vide con suprema meraviglia se stesso vincitore e sposo accanto alla bella contessa, e, tormentato dalla gelosia si fece largo tra le file per vedere il sosia-rivale, all'istante il suo doppio scomparve dal fianco di Bertrade, la contessa si rivolse al vero Zendelwald proseguendo la conversazione senza aver per nulla notato il cambio di persona. «Zendelwald però non capiva in che mondo fosse quando Bertrade gli diceva parole ben note, alle quali egli rispondeva, senza riflettere, con parole che aveva già detto altrove; anzi dopo un po' si accorse che il suo predecessore doveva aver condotto con lei lo stesso colloquio che egli si era immaginato fantasticando durante il viaggio». E così il cavaliere fu felice con la contessa; questa felicità era uscita da un suo sogno, e da una sua fiaba; in modo effettivamente fiabesco, la Vergine Maria, a sua volta sogno di fede, con un delicatissimo, quasi rovinoso wishful thinking, aiutò un sognatore a raggiungere il paese delle meraviglie. Dalla loro interiorità naturalmente non uscirono né Anselmo né il debole Zendelwald, nemmeno lì dove la fata Leggenda procurò loro un solido terreno.

«Via verso le rive del Gange, là conosco il più bello dei posti»

E tuttavia questo tipo di mattino non viene nutrito solo dall'interno. I cocci scintillanti che il piccolo Muck intascava avevano tutto il loro splendore anche fuori, *sul campo esterno*, su cui giacevano. Molto prima che l'interiorità sia tutto un fluire di immagini di desiderio, queste vengono suscitate da aspetti favolosi della natura, particolarmente dalle nuvole. In esse appare per la prima volta l'alta lontananza, una meravigliosa, turrita terra straniera, sulle nostre teste. Per i bambini i bianchi cumuli di nuvole sono montagne di ghiaccio, una Svizzera in cielo; vi si trovano anche castelli, più alti che sulla terra, alti quanto devono. La nostalgia è per quest'età senz'altro l'essere più certo, e l'allontanarsi del rosso di sera, verso cui il sole se ne va, lo rafforza ancora di più. Il ragazzo nella fiaba della Lagerlöf *Viaggio del piccolo Nils con le anatre selvatiche* percorre con gli uccelli la loro

via splendente e melodiosa, la via verso il sud, dove il castello celeste si trova sulla terra, dove le felici isole Wak-Wak hanno il loro posto nel mare. Perché anche la prima immagine del mare scende ai più degli uomini dal vasto cielo e vola via; cioè: per lo sguardo fiabesco la nuvola non è soltanto un castello o una montagna di ghiaccio ma anche un'isola nel mare del cielo o una nave, e il cielo blu in cui essa naviga rispecchia l'oceano. La lontananza sulle nostre teste, il mare d'aria con le sue nuvole non è davvero limitato alle coste terrestri né le rispecchia. Dunque tutte le fiabe in cui c'è il blu del cielo lo immergono in una gigantesca acqua su in alto, e il viaggio tocca senza ostacoli la costa che principalmente entra in questa fantasia: la stella del mattino. In tutto ciò echeggiano ancora residui di miti astrali, giù giù fino alla favola delle valli stellari; ma le fiabe, che volano più alto o più lontano degli uccelli, ne hanno tanto poco bisogno quanto del cielo cristiano. Anche senza tutto questo la fiaba ha i suoi colpi d'occhio straordinari e se sono straordinari trasportano però all'esterno, in tutto il cosmo, lo splendore di un proprio sentimento, e tutto vi profuma di poesia. Così avviene nella fiaba che Gottfried Keller fa vivere alla sua signora Margret con la luce dell'arcobaleno, quasi questa fosse una messaggera, in *Enrico il Verde*. Come un secondo piccolo Muck con i suoi cocci brillanti e l'utopia in una ignoranza che non deve vergognarsi, poiché contiene cose più belle del mondo disincantato, la signora Margret vive fra i relitti del suo negozio di cose vecchie e cianfrusaglie, cose perdute si fanno avanti e parlano, perfino la luce del giorno viene illustrata con immagini tratte da terre lontane e libri strani: «Tutto per lei era pieno di significato e di vita; se il sole brillava in un bicchier d'acqua e di là sulla tavola lucida, i sette colori tremolanti erano per lei un riflesso immediato delle magnificenze che il cielo doveva contenere. Diceva: "Non vedete i bei fiori, le ghirlande, le spalliere verdi e le sete rosse? queste campanelle d'oro e le fontane d'argento?" e ogni volta che il sole entrava nella stanza, faceva l'esperimento di dare un'occhiata in cielo, come credeva». E' il *realista* Keller che riprese e annotò queste cose infantili; in un animo innocente esse proseguono pur sempre lo slancio verso il sole, che pervade tutto quanto ha vita, e lo adorna. Se la lontananza è il mare che muggia nella conchiglia, può anche apparire nel prisma come luci del porto, come la luce bizzarra, meravigliosa della signora Margret, e la fiaba non ha nulla da

obiettare. E' perfino possibile che il suo sogno tracci dei disegni, cioè che schizzi una vera e propria mappa delle sue coste. A ciò invita senz'altro il campo aperto in cui esso si muove e da cui ricava e accoglie le proiezioni di immagini fantastiche, fiabescamente ordinate e trasportate a vivere lì. Nella fiaba di sogno *The Brushwood Boy*, Kipling fa disegnare al suo ragazzo proprio una carta del genere, su cui viaggiare. Qui Hong Kong è un'isola in mezzo all'«Ocean of Dreams» e sulle sue coste c'è Merciful Town, la città della misericordia, «dove il povero depone il suo peso e il malato dimentica il pianto». Nel sogno il Brushwood Boy fa la sua cavalcata di trenta miglia insieme con la ragazza cui pensa fin dall'infanzia, cavalca con la Brushwood Girl sognata per le dune e le steppe, nella luce serotina della geografia dei suoi desideri, per «le valli meravigliose e irragionevoli». Anche davanti alla realtà dell'Asia orientale, in cui in seguito arriva da uomo, come ufficiale in colonia, la terra del sogno non scompare; Hong Kong è una città eppure resta un'isola, la carta dei sogni non cessa di valere. Il «Policeman Day» lo sveglia regolarmente alla cattiva realtà e ciononostante la mappa dei sogni non impallidisce nel mondo reale. L'immagine di desiderio dell'eroe si mescola, in questa fiaba, con semplici sogni notturni, però in maniera tale che l'eroe li costringe a incarnare quello che è il suo sogno diurno, verso la desiderata terra dell'India e la principessa desiderata che ne proviene. E da ultimo l'amata diviene nella fiaba di Kipling non soltanto la ragazza cui un solitario può pensare adornandola delle gioie del sogno e incarnandola in una fata Morgana. Al contrario, anche la Brushwood Girl esiste, proprio così, ha incontrato il suo eroe in un suo identico sogno di desiderio; e così alla fine i due soggetti di sogno si scoprono anche nella realtà e, in reale misticismo amoroso, ritrovano reciprocamente se stessi e la loro India. Un'India reale di ordine superiore, un'India rispetto alla quale quella sognata era una promessa e lo spunto, il materiale fantastico, lo sfondo incontestato. Del resto, a parte le nuvole, l'azzurro del cielo, l'arcobaleno, *l'Oriente in generale*, lontano, verso le rive del Gange e dintorni, è un favoloso mondo esterno, che facilita alla fiaba il raccordo con quanto c'è nel campo esterno. Lì The Brushwood Boy è a casa sua, lì la giungla accoglie e apre la vista su una terra straniera che nella fiaba è solo terra e patria nostra. Mari del Sud, cielo turchese, volte a cupola del bazar, la casa misteriosa, tutto questo scenario orientale si apre

simpateticamente al racconto, lo accoglie. La ragione non è affatto semplice: certo, la maggior parte dei temi di fiaba viene dall'Oriente, soprattutto dall'India, ed è incline a tornarvi, però anche la natura favolosa, appunto la nuvola e il castello serotino su nel cielo, anzi addirittura il bosco tedesco delle fiabe, confinano con l'Oriente. Non che culmini lì la ribellione già detta di varie fiabe dei Grimm, però vi culmina il meraviglioso, l'avventura e il paesaggio del magico; essi costituiscono lo splendore archetipico delle *Mille e una notte*. Questo può stendersi anche sull'isola di Hong Kong o nell'immagine della Brushwood Girl, della donna meravigliosa: la fiaba che nasce dal più profondo di sé contiene questo frammento di luogo esteriore. Nell'Ocean of Dreams indiano, nell'immagine che ci viene incontro da lontano e che ci spedisce in viaggio.

Mare del Sud al luna park e al circo

La lontananza può venire incontro al giovane corposamente ed essere presente. Con colori e forme, cruda come la carne, variopinta come la bandierina che i macellai italiani vi infilzano. Anche i *baracconi* del luna park non sono nati nel luna park, come pure l'incanto che si portano dietro, sempre rispolverato, sempre di nuovo riscoperto. Esso arriva come da una lontananza abnorme, è certamente ordinario e pieno di imbrogli ma pur sempre più consistente del dispetto con cui il piccolo borghese reagisce all'antichissima gioia dei giovani e del popolo. E così navi-capannoni salpano, sorrette dal mare del sud agli occhi dell'animo semplice e di quello complicato ma non corrotto; le navi-tende gettano brevemente l'ancora nelle città polverose. Sono tatuate con dipinti verde pallido o sanguigni, in cui immagini votive per lo scampo da un naufragio si incrociano con l'harem. Il motore aziona lo strumento meccanico dal suono strano, grasso, inumano, ansante e pigro, a volte collegato con una donna di cera, che danza avvitata accanto all'entrata. E con una folle contorsione, che passa dalla cera avvitata alla cera che danza, ogni tanto rovescia la testa all'indietro, per arrestarsi tremando proprio in questa posizione, proprio alle spalle del banditore, che non ha paura di nulla. Il mondo, quello vantato in tale maniera, confina da un lato con i misteri del letto nuziale, anche dei parti mostruosi, dall'altra con i

misteri della bara. «La signora scoprirà il suo splendido busto, si vedranno i misteri della plastica umana»; ma anche: «Stasera alle nove il professor Mystos richiama in vita una mummia egiziana proprio all'ora in cui è morta». Uomini rari e la loro arte si mettono in mostra solo in cappelle laterali dell'abnormità. L'inghiottitore di spade e il mangiatore di fuoco, l'uomo con la lingua che non si strappa e il cranio di ferro, l'incantatore di serpenti e l'acquario vivente. Ci sono spaccamontagne, uomini-zucca, donne cannone: «la natura è stata talmente generosa con la materia del suo corpo che all'epoca in cui esso aveva raggiunto la suprema perfezione pesava tutt'intero duecento chili». E al bizzarro dell'abnorme si aggiunge ogni volta di nuovo quello della fiaba, anche del romanzo dell'orrore: labirinti orientali, fauci infernali, castelli degli spiriti. Questo è il luna park, una fantasia sfrenata e paesana, che nelle grandi città americane è sempre più invasa dagli altoparlanti e da baracconi tecnicistici, però la terra dei desideri, da medievali mari del sud, per così dire, è rimasta. E, risalendo dal medioevo molto all'indietro, si mantiene ancor meglio nel luna park di ordine *superiore*, negli spettacoli *circenses* senza traccia di sipario. Infatti le meraviglie dei capannoni trovano in più modi asilo sotto un tetto, in una cerchia, e tutto il serraglio vi fa irruzione, ecco che dal mare del sud nasce il Colosseo ovvero il *circo*. Certo ora deve mancare quel tanto di gabinetto delle figure di cera, ogni morte apparente, ogni organino meccanico, perché qui nel circo tutto è vita. E a differenza del luna park, che opera nascondendo, con scena, vetrina, sipario, il circo è completamente aperto; il maneggio del resto vuole così. Sì, esso è l'unico spettacolo onesto, e onesto fino in fondo, che l'arte conosca; davanti a spettatori che sono tutt'attorno in cerchio non si può fare una parete da nessuna parte. E tuttavia c'è strania-mento, i salti mortali sono quanto di più estremo il corpo umano produca, però li produce; ci sono giocolieri, ma senza impostura. Esercitata come da zingari nel carro verde, più vecchia di quanto il lettore più vecchio possa ricordare, forse già preistorica, l'arte del circo è una variante della probità borghese nell'arte e anzi ne è il modello. Il circo è il locale senza stanze posteriori, tranne il guardaroba e la stalla, che peraltro può essere visitata durante la pausa, tutto si svolge sotto la luce, nel maneggio e sul trapezio sotto la volta, ed è tuttavia incanto, un peculiare mondo di desiderio fatto di eccentricità e precisa leggerezza. Poco sono cambiati i tipi, quelli

severi, comici e ginnici sono puntuali come le specie animali che ci vengono mostrate: elefanti, leoni, cavalli che girano al trotto, il signor direttore con la frusta e lo stalliere nell'entracte, la cavallerizza, i funamboli e altri acrobati, un po' silfidi e un po' vicini alla morte, i domatori e gli spezzacatene. Ma il circo è anche il divertimento popolare senza posa, ed ecco allora i clown a esibirsi nelle pause. Essi vanno da quello scintillante e incipriato dell'epoca elisabettiana al vagabondo con il naso rosso a sfera, le ridanciane labbrone bianconere, fino al culmine della povertà, lo stupido August. Sono tutte figure di un Colosseo diventato pacifico, e tali sono ancor più i numeri della seconda parte ovvero le pantomime. La rappresentazione è introdotta dalla più bella musica di questo tipo, la marcia dei gladiatori di Fucik, e conclusa dalla marcia Per aspera ad astra. Ancor oggi il circo è il più colorito spettacolo di massa ovvero l'immagine della sensazione; è la fantasia araba nella più rasserenata arena romana.

Quel che il capannone e il tendone specchiano, di rado viene rispecchiato altrove. Nemmeno il surrealismo ci riesce bene, sebbene lo scherzo possa essere poco grazioso, e innaturale il suo volto. Sebbene la figura di cera piombi nello spavento e il clown scintillante voli verso l'ignoto. Solo Meyrink ha ricavato da questo mondo i suoi racconti e romanzi d'appendice, buffi, simpatici, mal scritti, inquietanti, tutto insieme. Ecco come descrive il gabinetto orientale delle cere di Mohammed Dara-schekoh: «Il motore all'ingresso strascicava il ritmo e azionava una specie di organo. Eseguita una musica a strappi, ansimante; con suoni che, forti e cupi al tempo stesso, avevano un che di singolare e di morbido, come se risuonassero sott'acqua. Nella tenda c'era un odore di cera e di fumose lampade a olio. Il numero in programma, Fatma la perla dell'Oriente, era finito e gli spettatori sciamavano qua e là oppure guardavano attraverso gli spioncini aperti nelle pareti drappeggiate di panno rosso un panorama rozzamente dipinto, che rappresentava la conquista di Delhi. Altri stavano muti davanti a una bara di vetro in cui giaceva un turco agonizzante, che respirava profondamente, col petto nudo attraversato da una palla di cannone, i lembi della ferita bruciacchiati e bluastri. Quando la figura di cera apriva le palpebre plumbee, il cigolio del sistema a orologeria attraversava sommerso la cassa». Un orrore costruito, ma non per questo minore, viene qui costruito una seconda volta, nel sensazionale e puntando a esso, ma nemmeno

mancano le coerenti luci di sogno del luna park e del circo. *Il Golem* di Meyrink è un fantastico romanzo d'appendice da luna park, e così il suo romanzone *La faccia verde*, con qualche spruzzata di spettacolo da circo. *Il Golem*: nei suoi effettoni tratta niente di più, ma anche niente di meno, che il mistero del baraccone, al quale nessuna mancia dà accesso. C'è la nenia che sale dalla strada, la luce lunare ai piedi del letto, una pallida tavola che sembra un pezzo di lardo, la stanza senza porta, in un qualche cantuccio di Praga, col Golem per abitante, il davanzale di pietra nella stanza del Golem, cui l'ospite si afferra e guarda e scruta e precipita, perché la pietra è liscia come un pezzo di lardo. Gira per il romanzo anche una bella Miriam, un sogno di cera fatto di perfezione, e la sua casa è esposta alla luce dell'alba, inaccessibile come lo è per i minori di sedici anni il baraccone dei misteri della Grecia, come la vita siderea. Si è irritati dallo strambo miscuglio di Jakob Böhme e presa in giro, che è appunto proprio di questi scritti fino al surrealismo compreso, ma esso ha a che fare con l'aspetto ambiguo, bicipite, integralmente allegorico di tale genere. I quadri di Dall, a volte anche quelli di Max Ernst, si muovono in una simile atmosfera, mista di scherzo e profondità, anzi di agio e orrore; il modello di tutto questo lo fornisce la figura di cera, al tempo stesso mossa umoristicamente e rigida e fissa come una Medusa. Sia Meyrink sia tutto quanto l'incanto dei baracconi a diversi gradi sono un nonsenso, e né gli imbanditori né l'autore lasciano alcun dubbio in proposito, ma vi è insita una nostalgia, che in sé non è insensata pur essendo stridula e ingannabile, mediocre e sregolata. E' la nostalgia per una disposizione di figure consistente in deviazioni e stranezze, per l'elemento curioso come proprietà obiettiva. Dalì e Meyrink vengono di certo cumulativamente superati, il che è ovvio in questo caso, anzi, il che non è altrettanto ovvio, vengono liquidati proprio nell'orrido non appena un grande autore, che capisce altrettanto del buffonesco e dello strano, dell'umoristico e del malvagio e magari è in lega con esso, si impadronisce di questi cascami metafisici. L'autore è Gottfried Keller e il suo *Libro dei sogni* del 1848 riferisce quanto segue su ciò che è in questione e che non viene mai messo in questione fino in fondo: «Entra in un gabinetto di cere; il seguito del potente aveva un aspetto penoso e trascurato, era una spaventevole solitudine e mi affrettai ad attraversarla per entrare in una stanza chiusa, dove era esposta una collezione anatomica.

Vi si trovavano riprodotte in cera quasi tutte le parti del corpo umano, la maggior parte in stato di malattia, orribili, una singolarissima assemblea generale delle situazioni umane, che sembrava deliberare una petizione al creatore. Una parte considerevole della nobile compagnia consisteva di una lunga serie di bottiglie, che dal piccolissimo embrione al feto completo contenevano le forme dell'uomo in formazione. Queste non erano di cera ma naturali ed erano immerse nell'alcool in profonde meditazioni. Questa riflessività era tanto più notevole in quanto tali ragazzotti rappresentavano la speranzosa giovinezza dell'assemblea. Ma all'improvviso, nella stanzetta accanto, separata solo da una sottile parete di tavole e dedicata alla danza sulla corda, cominciò a suonare forte una musica con tamburi e cimbali, qualcuno salì sulla corda, la parete tremò, la quieta attenzione delle personcine nei vasi svanì, cominciarono a tremare e a ballare al ritmo della polka sfrenata che rumoreggiava di là, l'anarchia si impose e credo che la petizione non venne votata». Così scrive il giovane Keller; e di nuovo si nota l'umorismo, insieme con quella specie di sarcastica profondità che qui si serve dello scherzo in modo doppiamente divertente. Antichissima gioia popolare, per nulla semplice ma anche per nulla decadente, si mantiene nel luna park e va in giro con esso. Qui vi è un po' di terra di confine a prezzi molto ribassati ma con significati curiosi e utopici intatti, conservati in un'esposizione brutale, in una volgare profondità. Questo mondo è stato troppo poco indagato nelle sue specifiche regioni di desiderio. Qui è proprio il «curioso», come da ultimo lo si è chiamato nell'epoca barocca, a emergere e a tenersi a galla.

Il racconto feroce: come romanzo popolare

Anche nella fiaba non è che tutto scorra liscio. Dal principio alla fine ci sono streghe e giganti che imprigionano, fanno tessere per tutta la notte, fanno perdere la via. E, contrapposta al celeste del cielo o troppo mite o frettoloso, c'è una specie di fiaba che di rado viene considerata nella sua peculiarità: una specie feroce, quasi travolgente. La si considera poco non tanto perché degenera facilmente in paccottiglia quanto perché la classe dominante non ama gli Hänsel e Gretel coi tatuaggi. Il racconto travolgente è dunque la storia di avventure e la veste in cui oggi si trova più a

suo agio è quella del *romanzo popolare*. Porta in faccia l'espressione di un essere risaputamente rozzo e il più delle volte è proprio così. Però il romanzo popolare mostra senz'altro caratteri fiabeschi; infatti il suo eroe, diversamente da quello del rotocalco, non sta ad aspettare che la felicità gli cada in braccio e nemmeno si china ad acchiapparla come una borsa da prendere al volo. Il suo eroe resta invece vicino al povero, coraggioso Pellaccia della fiaba popolare, che scalda cadaveri al fuoco e prende a botte il diavolo. L'eroe del romanzo popolare è un coraggioso che non ha niente da perdere, come per lo più nemmeno il suo lettore. E si fa avanti una gradita caratteristica del birbone borghese, scotticchiato ma non morto; quando torna è circondato di palme, di coltelli e dalle brulicanti città dell'Asia. Il sogno del romanzo popolare è: basta per sempre col quotidiano; e al termine ci sono felicità, amore, vittoria. Lo splendore al quale approda la storia di avventure non è conseguito con un ricco matrimonio e cose simili come nel rotocalco, ma con un attivo viaggio verso l'Oriente del sogno. La storia da rotocalco sa di leggenda indicibilmente corrotta; il romanzo popolare è invece l'ultimo ma ancora riconoscibile bagliore del romanzo cavalleresco, di *Amadigi di Gaula*. Da qui quella vanagloria nota già dai più antichi poemi eroici, per esempio dal *Waltharius* in cui l'eroe sconfigge dieci cavalieri contemporaneamente, o dalla saga di re Rother e del forte Aspriano, che spappola un leone gettandolo contro una parete. Da qui però anche il pathos contro i filistei, contro una vita il cui epitaffio è scritto già a partire dai vent'anni, contro il cantuccio accanto alla stufa e il juste milieu. Ne nasce un'autentica aura fiabesca di tipo selvaggio; l'aura di un mondo alla Stevenson, «E tempeste e avventure e caldi e geli / E bastimenti e isole e crudeli / Piraterie, e interrato oro». E tutta questa roba, soprattutto quando se ne esce, per così dire, senza giustificazione, dunque senza finezza letteraria, ha sempre un che di canagliesco. E questo è ambiguo, può rinviare alla gente del Ku Klux Klan e ai fascisti, anzi fornir loro addirittura uno stimolo speciale; ma rinvia anche alla giustificata diffidenza della pacifica borghesia nei confronti di un eccessivo fuoco di bivacco del povero diavolo. Ogni storia di avventure spezza la morale dell'«ora et labora»; invece di preghiere, bestemmie e invece del lavoro appare la nave pirata, il franco cacciatore che non sta al soldo del potere. Il romanticismo dei masnadieri mostra così un altro volto, che da sempre piace ai poveracci, e il romanzo popolare lo sa. Il brigante

era uno in rotta coi potenti, spesso aveva un nemico in comune con il popolo, e così aveva spesso dei punti d'appoggio presso i contadini. Non a caso perciò ci sono tradizioni popolari italiane, serbe e soprattutto russe che narrano di briganti dandone ben altro giudizio che non i rapporti di polizia; *I Masnadieri* di Schiller - col motto «In tyrannos!» - ne è solo la manifestazione per così dire classica in uno scritto in cui il brigante e Bruto potrebbero scambiarsi le parti. Qui c'è un surrogato di rivoluzione, immaturo ma sincero; e dove altro si esprime se non nel romanzo popolare? Se Schiller, suo vero genio, gli fosse rimasto fedele, questo genere letterario sarebbe divenuto di certo tutt'altra cosa che non la degenerazione del romanzo cavalleresco e la storia di cacce al tesoro. Del romanzo popolare il Ku Klux Klan e il fascismo fanno rivivere solo la scorciatoia criminale e l'aspetto selvaggio. E invece l'inconsueta meta in luoghi selvaggi - prigionia e liberazione, stordimento del drago, salvataggio della fanciulla, astuzia, violenza, vendetta - tutto ciò appartiene alla libertà e al suo splendore di sfondo. Non il fascismo ma l'atto rivoluzionario nella sua epoca romantica è il libro popolare fatto carne. Per questo oltre ai *Masnadieri* di Schiller si ebbero prima e dopo il 1789 i drammi, anzi si può dire le fiabe, di salvezza; si scavò per liberare prigionieri come fossero tesori nella caverna. Importante: il libretto del *Fidelio*, lo stesso squillo di tromba, non ci sarebbero e non sarebbero quali sono senza il romanzo popolare che essi mettono in scena. Proprio la vicenda del *Fidelio* è acutissima, esplosiva, come è noto, e appartiene alla liberazione. Il profondo carcere, la pistola, il segnale, il salvataggio: cose che negli scritti elevati più moderni non compaiono affatto oppure non in questo modo, danno come risultato una delle più forti tensioni che ci siano: quella dalla notte alla luce. La trasmutazione di valori di questo genere letterario è dunque particolarmente evidente grazie alla quanto mai legittima immagine di desiderio proiettata nel suo specchio. Dovunque, in esso, hanno fresca vita significati smarriti e quelli non smarriti aspettano, come nella fiaba. Si ha la conquista di un esito felice, del drago non rimane nulla, tranne qualche osso in catene, il cacciatore di tesori trova il denaro sognato, gli sposi si riuniscono. Fiaba e romanzo popolare sono par excellence castelli in aria, ma in aria salubre, e, nella misura in cui ciò si può dire a proposito di una semplice opera di desiderio, il castello in aria è giusto. Dopo tutto, esso proviene dall'età dell'oro e vorrebbe stare

in un'altra uguale, nella felicità che passa dalla notte alla luce. In modo, infine, che al borghese passi la voglia di ridere e il gigante che oggi si chiama banca si ricreda sulla forza dei poveri.

28. FASCINO DEL VIAGGIO ANTICHITÀ, FELICITÀ DEL ROMANZO GOTICO

Nell'atmosfera di Berlino,
a luglio te ne stai malato e stanco,
ah, se solo fossi un fattorino
nel Dresdese Banco.

Gioia tonante in cavità scoscese,
quando il cuore si spalanca al rezzo,
ché con trecentomila al mese
di strada se ne fa un bel pezzo.

Salute al giovine che libero da ceppi
fa questo sogno con i fiocchi
come chi legge il suo mandato di cattura
mentre cena al sicuro in villeggiatura.

Zitta e triste una lacrima si terga,
rinuncio a questo sogno un po' egoista
già mi basta pensare all'azionista
del Banco di Dresda.

Peter Scher

E vedendo ora da lungi le torri e il fumo azzurro di
Norimberga, credetti quasi non vedere semplicemente una
città ma un intero mondo.

Johannes Butzbach, *Piccola guida del viatore*

Il ripetersi delle stesse cose ogni giorno lentamente ti ammazza. La voglia di viaggiare aiuta a rivitalizzare il desiderio. Non soltanto rinfresca l'attesa prima di iniziare il viaggio ma lo fa mentre si sta godendo di quel che si vede. I desideri per i quali non c'è più

niente da fare, invecchiati, inzitelliti, cadono. Cade quella muffa che si attacca non soltanto alla quotidianità monotona ma anche ai sogni coltivati da troppo tempo. I sogni di desiderio possono essere ormai talmente fuori del tempo a loro propizio, da non poter venire mai più realizzati. Chi da giovane voleva una Kodak e non l'ha ottenuta, non troverà mai più la Kodak dei suoi sogni, anche se da adulto è poi in grado di comprarsi la migliore. Queste cose non hanno colmato il desiderio nel tempo o nelle circostanze in cui avrebbero procurato il più grande piacere. La fame che se ne aveva è ingrigita, e anzi quasi ogni mèta può diventare noiosa se la si persegue troppo a lungo, troppo invano o in modo troppo consueto. Nuove merci, e a maggior ragione nuove impressioni, eccitano invece nuovi bisogni.

Bella terra straniera

Per dar piacere, ogni viaggio deve essere volontario. A tal fine c'è bisogno di una situazione che si abbandona volentieri, o almeno non controvoglia. La prima sensazione in macchina o in treno, quando finalmente si parte, decide su quel che verrà. Se il viaggio avviene per necessità o per mestiere, se dunque non procura interruzione e con ciò felicità, non è un viaggio. Se si fa per noia, perché a uno non viene in mente altro, la noia viaggia con lui. Essa è il bagaglio e il destino che ci si trascina insieme sui binari, nel baule d'acciaio. Allora il treno non ha la piacevole proprietà che del resto si verifica così di rado: andare esattamente nella direzione in cui si desidera andare. Non sono in viaggio nemmeno i commessi viaggiatori, i marinai e gli emigranti, neanche se per questi ultimi si tratta di una possibile liberazione. Per tutti costoro il viaggio è forzato o è un mestiere, per gli uni prigionie, per gli altri espulsione. E' un nastro trasportatore, come in ascensore e in fabbrica, non il nastro blu che la primavera fa svolazzare di nuovo per l'aria. La felicità del viaggio, comunque, è e resta un temporaneo sottrarsi senza che poi arrivino altri soldi da casa, è un ampio rivolgimento senza esservi costretti. Il viaggiatore dell'epoca capitalistica deve per di più poter essere un consumatore, non un concorrente, altrimenti perde il mondo degli stranieri attraenti, fra i quali non ha niente da fare e cui non è abituato. Vero resta bensì che in terra straniera niente è esotico a

parte lo straniero stesso; ma questi, quale entusiasta *borghese*, dapprima non vede affatto la quotidianità del paese straniero e meno che mai vuol vedere in esso la miseria che non gli paga la cambiale emessa sulla bellezza; nella terra straniera egli vede, con un soggettivismo spesso irrimediabile, l'immagine che ne ha e che desidera trovarvi. E questa per lo più è sufficientemente esotica o nel senso che ne segue una delusione, per esempio perché l'Italia non è fatta di lampioncini, oppure nel senso che la vecchia immagine, se non ha sbagliato obiettivo ma l'ha esagerato, persiste accanto a quella dell'esperienza acquisita, senza imparare nulla, ma qua e là anche senza restar delusa. Non imparando nulla, l'immagine di desiderio non penetra correttamente in ciò che è semplicemente presente; il viaggiatore medio, già isolato a opera dell'albergo, della guida turistica e del viaggio in macchina, si rende conto della povertà ancora meno che a casa. D'altra parte, grazie al proprio straniamento, che riversa sulle cose, lo stesso borghese è in grado di non essere insensibile alla quotidianità e di vedere eventualmente negli oggetti dei significati che nella quotidianità scopre solo un bravo pittore. Straniamento è qui l'esatto opposto di alienazione; entro il mondo privato-borghese il viaggio è il maggio che fa tutto nuovo, l'unico maggio. E lo straniamento rivivificante viene sorretto da un altro paradosso del viaggio, da un paradosso che però non riguarda solo il borghese entusiasta ma ha piuttosto un rapporto obiettivo con l'apparente squadernarsi della giustapposizione spaziale. Ne nasce una specie di soggettiva temporalizzazione dello spazio, di soggettiva spazializzazione del tempo, soprattutto se gli scenari si susseguono rapidamente. Il tempo del viaggio viene riempito come di solito accade solo allo spazio, e lo spazio diventa il mezzo del cambiamento come di solito lo è solo il tempo. Ne risulta pertanto un capovolgimento dei consueti ordini percettivi, ne risulta un tempo *pieno* in uno spazio che appare *mosso*, *mutato*. Le vecchie storie di avventure srotolavano lo spazio proprio in questo modo, disturbandone la mitica rigidità; *mutatis mutandis*, ogni viaggio vive ancora del paradosso di questo sogno mobile.

Ciò soprattutto nella giovinezza e particolarmente in quella a due. Se l'amore stesso è un viaggio in una vita del tutto nuova, il valore della terra straniera, vissuta in comune, ne viene raddoppiato. L'amata già rende incantata la strada in cui abita, insieme con i più piccoli segni del suo quartiere, le finestre, i

lampioni, gli alberi; a maggior ragione quest'incanto trapassa in ciò che il viaggio d'amore riesce a vedere. Già l'amore, appena lo si mesce, rapisce nel primo spumeggiare della sua schiuma e la metamorfosi erotica cerca anche la metamorfosi dell'esterno. Alle sorprese proprie si collegano quelle della terra incognita, della città straniera e bella; anche nei più ottusi si accende una luce e le persone vivaci diventano forme piene. Viandante, via e meta nel viaggio d'amore diventano una cosa sola; perciò sia a lui sia a lei, quando sono ognuno per conto proprio, non appare niente di bello di cui non desiderino che anche l'altro lo veda, che essi lo vedano insieme. Anche il borghese viaggio di nozze è una copia di ciò, sebbene ne abbia fatto una parte della dote. L'erotismo rende il mondo, intimamente e dovunque, una Citera; tutto ciò che è bello diventa per l'erotismo una fuga di sogni di desiderio, di rapimenti e di rivelazioni. Perciò con grande finezza il *Kamasutra*, il libro indiano dell'amore, consiglia di mostrare all'amata dopo l'atto d'amore oggetti belli e sublimi, soprattutto insoliti, siano essi opere d'arte o costellazioni. Per la maggior parte delle persone il primo vero viaggio d'amore resta il più ricco di sogni e il ricordo più giovanilmente, dunque più fortemente, avvolto nell'utopia. Il luogo straniero suggella tutti i precedenti desideri di lontananza; lo straniamento nella bellezza è la sera e la notte della città d'amore, e vive di giorno. E come è affine all'erotismo, così il viaggio lo è, in modo diversamente vincolante, alle incombenze della *musa*. Un felice cambiamento di residenza può indurre non senza ragione al desiderio di produrre qualcosa di significativo in questo luogo straordinario. Niente esercita su tali progetti e speranze un influsso maggiore di un ambiente lontano dalla consueta distrazione, plastico e che appaia a sua volta preformato. Al tavolo contadinesco nella loggia di questa casa di campagna, col vino davanti, sotto antichi archi possenti, attraverso i quali si affaccia il cielo romano, ecco che il lavoro sembra riuscire. Se poi oggetti grandi per natura o per storia occhieggiano nel fluire delle frasi, allora pare quasi che essi vi si specchino e che il Vesuvio o Monreale si comunichino loro. Tutto ciò è una fine superstizione e ha fatto nascere cose straordinarie, che giustificano che vi si creda. Grazie a questo pathos del viaggio, diversamente produttivo ed erotico, Shelley scrisse il suo *Prometeo liberato* fra i cespugli del Palatino; nella prefazione tiene a notare che voleva sentirsi impegnato davanti a un passato maestoso e affermarsi di fronte ad

esso. Anche il contrasto può agire a questo modo: la *Nora* di Ibsen, nata in una torre di vedetta normanna presso Amalfi, addirittura la scena goetheana della cucina della strega, composta nel giardino di Villa Borghese: il contrasto del luogo di nascita col luogo e col tenore della vicenda favorì l'isolamento e il paesaggio opposto, mai altrimenti apparso così complementare, dell'autore e dell'opera. «Procedendo verso nord crescono fuliggine e streghe»: ma quel fumo stregonesco *che poteva prendere forma* crebbe proprio sotto i pini, nella chiarezza del Pincio; perfino la notte di Valpurga venne concepita al sud. Niente di locale alterò o rese confusi i contorni tra l'opera e la distratta quotidianità. Lo straniamento, che raddoppia ogni oggetto importante, come una cima di montagna oltre le nubi, mette eventualmente a giorno la grandezza dell'opera, con o senza effetto complementare. Questi sono gli effetti dello straniamento del viaggio sulla speranza; con l'eros in entrambe le forme, quella dell'amore e quella della creazione. In conclusione, con un capovolgimento molto frequente per quel che concerne lo straniamento: una delle novità apportate dal viaggio può essere addirittura lo straniamento anche *dell'abitudinario che c'è a casa*. Il sentimento che nasce in tal modo si chiama nostalgia e indica un desiderio tanto provocato quanto trasformato dalla lontananza. La nostalgia infatti non è suscitata solo dal malumore nato dall'assenza di oggetti abituali ma, oltre a quella dovuta alla perdita dell'abituale mondo di segni, c'è anche una nostalgia produttiva, che rende variopinto, anzi utopico l'ambiente lasciato e che da un pezzo appariva ottuso, e gli conquista nuovi aspetti. Allora la nostalgia viene sostenuta da un'immagine di desiderio come il paese straniero prima e durante il viaggio. E ha come supporto il medesimo ricordo, indorato spesso ingiustamente ma spesso anche giustamente, che successivamente perfeziona lo stesso itinerario di viaggio e che nell'esotismo contraddistingue i paesi dell'utopia. Con la differenza, per altro, che la doratura della nostalgia scompare col ritorno a casa mentre l'immagine del viaggio diventa post festum ancora più esotica, anzi consegue una metamorfosi che si congiunge o può congiungersi alla buona terra di desideri dell'arte e di altri rapimenti. Dice bensì Orazio che chi attraversa il mare cambia solo cielo e non se stesso. Però almeno il cielo lo cambia: in casi semplici ciò è uno spostamento di quinte; in quelli più significativi, dal mutato contenuto della coscienza nasce una mutata disposizione della coscienza, che vuol diventare

adeguata al contenuto. Inoltre il fascino del viaggio si riferisce a una bellezza che è soggettiva per più della metà, dunque a una bellezza rivestita di straniamento solo dal punto di vista dell'osservatore e dell'immagine di desiderio dell'oggetto portato alle stelle. In terra straniera nessuno è esotico tranne lo straniero, così anche la terra straniera non è affatto straniata a se stessa nel senso della bellezza; e chi è di lì, a parte i propri problemi, che il semplice viaggiatore entusiasta non vede, è a sua volta desideroso di terra straniera. Per esempio di quella da cui proviene il viaggiatore entusiasta; e ciò per il medesimo desiderio soggettivo di alienazione, presente da entrambe le parti. Così che si può vedere quanta soggettività sia di casa in ogni esperienza di viaggio come tale e quanto essa in ultima analisi possa rendere difficile il pervenire a quella situazione di coscienza mutata che non solo vuole ma può rendere giustizia al contenuto scorto. Anche il goetheano *Viaggio in Italia*, orientato in modo così grandiosamente obiettivo, arriva solo alla metà dell'Italia reale perché nella sua parte soggettiva cerca di osservare il più possibile in senso solo pro-classico, anti-barocco. Ma almeno in questo punto lontano il viaggio segue l'immagine di desiderio di un'esistenza diversa e bella, immagine che nel paese straniero, con le sue meraviglie appena viste, spesso si veste di carne e sangue. E' forse per questo che anche post festum l'immagine del viaggio resta così affine all'arte, anzi anche a un'altra metamorfosi, a quella di raccoglimento per un ultimo viaggio. La serie di ricordi che, secondo numerosi resoconti, si presentano nell'ora della morte, anzi già nella vecchiaia, attraversa nella sua condensazione non soltanto persone, figure, oggetti presenti per così dire fin dalla culla o nella propria casa, ma eminentemente immagini di viaggio, abbellite anche post festum di utopica solennità. E quest'ultimo condimento era all'opera già al primo sguardo gettato su oggetti inconsueti, bruciante e sovrastante, oppure intento a rafforzare il vero gusto della cosa. Non soltanto la storia ma anche la geografia ha il suo elemento migliore nel fatto di suscitare entusiasmo; un entusiasmo che si raccoglie e si apre a una comprensione tanto più intensa degli oggetti - non soltanto contrastanti con l'abituale - nel loro luogo proprio.

Il desiderio di cose lontane e la camera storicheggiante nel XIX

Una storia del decimo secolo? - «Chi cavalca così tardi
nella notte e nel vento?»

Scheffel, *Premessa a Ekkehard*

Da quando il viaggio si è fatto comodo esso non porta più tanto lontano. Con sé porta più abitudini casalinghe e penetra negli usi locali ancora meno di prima. La camminata, la cavalcata, l'avventura inevitabile, nell'Ottocento sono state sostituite dal traffico, da una rete ferroviaria costruita con sbalorditiva rapidità, a paragone delle odierne linee aeree. Poco è stato tanto canalizzato quanto il viaggio; ci sono volute due guerre mondiali per disturbare questo utile progresso. L'Ottocento era pur riuscito a far sfrecciare indisturbato il rapido davanti a luoghi dove secondo i vecchi libri di viaggio c'erano prima spelonche di briganti, e il vivere pericolosamente a casa propria non era ancora molto in auge. In compenso però proprio la bella terra straniera venne falsificata in banchetto di vacanze per il piccolo borghese. Arrivarono le cosiddette agenzie di viaggio come strumento per realizzare a basso costo non soltanto il viaggio ma anche le vecchie immagini di desiderio che vi si connettevano. Cominciarono i cosiddetti luoghi e monumenti notevoli, posti nel bel mezzo di un mondo convenzionalmente italiano o convenzionalmente orientale, arrangiato per il viaggio organizzato. Nel 1864 Louis Stangen, ex impiegato delle ferrovie, organizzò il primo dei suoi viaggi in comitiva, che poi avrebbero avuto tanto successo; a un moderato desiderio di lontananza essi rivelarono non soltanto la sua Italia ma anche il suo Vicino Oriente. Si salutava Sorrento, la balenante fioritura delle onde, anche l'azzurro Adriatico, Corfù la perla delle isole, Il Cairo, porta dell'Oriente, e le gigantesche piramidi. Tutto garantito, mance comprese, tutto per bene, cicerone incluso, pagamento forfettario anticipato. Ma anche il turismo non condotto per mano si sviluppò in modo sempre più razionalizzato a partire dalla metà del secolo, col crescere del benessere del ceto medio; il mondo venne catalogato per essere visitato in otto giorni, quindici giorni, da quattro a sette settimane. Solo l'alpinismo a volte dava ancora luogo a cose non scontate, anche a desideri specifici di lontananza o meglio di altitudine. E rimase, anzi crebbe la partecipazione del pubblico dei lettori agli ultimi, residui viaggi

di scoperta nell'Africa nera e al Polo Nord; il libro di Nansen *Estremo Nord* con le foto artiche e le stampe a colori della corona o del baldacchino dell'aurora boreale, diede a un vasto pubblico un'idea di natura non commercializzata. Questa veramente il normale viaggiatore la cercava anche quando si portava dietro tutta quanta la sua domestica, comoda cella (living room) e anche lì dove lo stesso mondo della Coca-Cola che favoriva il turismo sopprimeva sempre di più la sognata alterità e la distanza fiabesca dei luoghi visitati. Ma soprattutto, cosa che è alla base di tutta questa organizzazione, il turismo, dandosi alla navigazione, lambendo il Vicino Oriente o facendo diffondere a casa almeno le immagini «In volo per il mondo», acquisì un significato propagandistico crescente per i patri desideri di mercato internazionale e di potenza mondiale. Infatti l'epoca imperialistica ha promosso e disseminato continuamente agenzie di viaggio; al tempo stesso però ha veramente deformato il mondo straniero. Nei casi migliori esso venne relegato in territori lontani dai percorsi del capitale, ma generalmente divenne uno statico articolo esotico, finché non cambiò diventando un articolo coloniale; tutto tramonta tranne l'Occidente: è una frase che vale da ora in poi. L'attenzione per la vita del popolo, la scorribanda nell'incontaminato, questa concreta percezione di meraviglie reali è finita da un pezzo. Il *Viaggio in Italia* di Goethe, anche il libro di Viktor Hehn sull'Italia mostravano questa obiettività, soprattutto riguardo all'esperienza del folclore. Il precisissimo Baedeker invece non mostra più il folclore oppure solo insultandolo quando non si conforma alla prospettiva normalizzata. E il sogno di lontananza poté mantenersi solo al prezzo di un'inondazione dell'esotico a opera dei *desideri di contrasto*, che poi dello statico articolo esotico hanno ribadito il carattere di articolo, che porta semplicemente l'etichetta «non-casa propria». Come se la terra straniera fosse semplicemente il contrario di Krefeld o di Minneapolis o di Liverpool, come se non avesse i propri autonomi aspetti significativi, paragonabili solo a se stessi. Per il mero desiderio di contrasto, cose peculiari come per esempio le feste religiose nell'Italia meridionale o le carovane superstiti, i mercati di cammelli e i bazar orientali non sono semplicemente discrepanti rispetto al mondo di casa, e questo medioevo alle porte dell'Europa non è che riveli tratti del nostro trascorso medioevo, al contrario: si cerca l'esatto opposto della patria del visitatore, un contrasto che non riguarda per nulla il

paese visitato. Questi desideri di contrasto risalgono indubbiamente a prima dell'Ottocento anche se non sono molto più vecchi del Settecento. Essi fecero da guida a Winckelmann alla ricerca di nobile semplicità e tacita grandezza, agirono in Goethe nello studio non del popolo e del paesaggio italiani ma di precise opere d'arte italiane, rendendolo cieco, lui che ne aveva abbastanza delle tedesche «colonne a pipa», per il barocco italiano, tanto presente e predominante. In altro modo Delacroix aveva cercato l'opposto nei suoi quadri dell'Algeria e del Marocco, in questo caso da romantico. L'ardore dei suoi animali feroci, delle donne dell'harem, delle scene del deserto («férocité et verve») non è soltanto Africa ma è anti-Luigi Filippo, anti-monarchia borghese. Nel suo anticlassicismo Delacroix aveva addirittura sentenziato che la vera antichità va cercata fra gli arabi. Ma da questi precedenti desideri di contrasto quelli del tardo Ottocento differiscono non semplicemente per il basso livello cui sono scesi i loro portatori ma anche e soprattutto per il livello del mondo che cercavano di contrastare, pur se lo negavano. Ora che Venezia doveva semplicemente offrire il contrario di Krefeld o di Liverpool, era facile che essa stessa apparisse come una Non-Liverpool caricata; la vera Venezia con tutto ciò non c'entra niente. E la cosiddetta notte italiana è tutt'altra cosa dell'opposto di un giorno d'industria nell'Europa del Nord; a meno che la notte non venga organizzata per gli stranieri. Ma solo in tal modo appariva quel mai-udito e mai-visto che la puntata fuori casa doveva offrire soggettivamente, anzi oggettivamente. Un delizioso sogno di fuga e lontananza, di immagini di contrasto in mezzo a una decorazione canalizzata, si fabbricava i suoi ricordi di viaggio e lo sfingeo che c'è dovunque aspettava tempi migliori. Le meraviglie della bella lontananza si schiudono infatti solo senza balli in maschera trasferiti, solo con l'oggettoificante e addirittura presago nella propria linfa e al proprio posto.

Da non trascurare, dopo il 1850, che le quattro pareti domestiche dovevano essere rese irriconoscibili. Anche questo, con decorazioni prese da lontano e che la propria arida epoca non forniva. Si volgevano le spalle a tutto ciò che era bianco e senza veli, come se vi si vedesse un cadavere. Al secolo del capitalismo rigoglioso importava significativamente molto che ognuno dei suoi pezzi fosse mascherato. Il Biedermeier prediligeva ancora le pareti nude oppure dipinte di un semplice verde, i suoi mobili erano di

onesta chiarezza, luminosi e belli come pochi altri prima. I drappaggi di mussola facevano entrare una luce doppiamente bianca, che cadeva sulla vetrina e sull'armadio di ciliegio, sulla schietta tavola rotonda dalle zampe slanciate o dalla graziosa colonna che le sorreggeva, sulle sedie a lira, ricche e modeste, sul canapè delicato e possente. E anche se a quell'epoca tutto ciò lo si chiamava neogreco, era però perfettamente di casa e dovunque c'era più essere che apparenza. Con un delicato profumo di fiaba, di ponce e dell'arte di E.Th.A. Hoffmann, strettamente legata a queste stanze. Verso la metà del secolo tutto questo cessò di colpo e cominciarono le copie dell'incanto lontano e il vetro a tondi fatto in serie. Una borghesia in via di arricchirsi si sdraiò nel letto della nobiltà a sognare di stili passati, antico tedeschi, francesi, italiani, orientali; nient'altro che souvenir. Sorse una voglia, che non cessa di stupire, di trasformare in apparire quel che non era affatto essere, di far navigare sotto altra bandiera l'abitazione quotidiana. La parola d'ordine, un po' storica e un po' esotica, divenne: surrogato del viaggio, anzi surclassamento del viaggio tra le proprie quattro pareti. Da qui la smania dei Gründerjahre per i drappaggi di stoffa, l'accumulo caotico di ninnoli, di stile vanesio da nuovi ricchi, il velluto e il raso alla rinfusa. Da qui i buffet che paiono castelli, le alabarde e lo sfarzo da harem, le lampade da moschea e le corna di toro: un montaggio ben enigmatico. Esso giaceva in una luce crepuscolare, che cadeva dagli spessi drappaggi della finestra, attraversando tende quanto più pseudo-orientali possibili, per tener lontana la strada e conservare all'insieme la sua mascherata. E nell'insieme risuonavano i pezzi da salotto delle figlie maggiori, adorni di nastri, trombette e amorini, tutto il falso rococò delle «cascades», «carillons» e «papillons», delle «pensées fugitives» e «cloches du monastère», senza dimenticare i «souvenirs de Varsovie». La stanza era inoltre attraversata, non appena lo si poteva, da un palo levigato che reggeva un gigantesco kilim, come se fossero albero e vela e la stanza una nave araba incrociante per i mari del mondo o all'ancora in un porto indiano. Non mancava poi l'arcoliao e il ricordo di Venezia: una gondola di madreperla davanti a uno specchio di Murano alto fino al soffitto. Per tutto questo desiderio in maschera tradotto in arredamento (ed eseguito su tutta la scala dei prezzi, come è ovvio) era modello ultimo l'atelier del pittore viennese Makart: era qui l'originale del travestimento storico-esotico. Consigliato dal tappezziere,

qualunque consigliere di commercio poteva trarne ispirazione per una casalinga vita forestiera, fino al cavalletto in un angolo, col quadro a olio appena terminato. Per tratteggiare l'utopia dello splendore del neoricco, mai fino allora avutasi in tal modo, occorrerebbe proprio bagnare il proprio pennello ben giù dentro Makart. «L'atelier nella Gusshausgasse», scrive nel 1886 un contemporaneo di Makart, «attraverso lo sfarzo dissipato del maestro e il suo amore per l'arte, acquisì sempre di più il carattere di un museo pittorescamente disposto, che offriva alla fantasia di Makart l'apparato dei suoi sussidi e modelli perché potesse farne comodo uso e in cui la sua esistenza e la splendida compagnia di cui si circondava si trasformavano in una variopinta e scintillante opera d'arte». Scintillio di colori, Tiziano, Venezia e soprattutto l'Oriente erano le parole d'ordine per il sogno e la fuga di quest'epoca così profondamente piccolo borghese, annoiata e pessimistica, epoca di mascheramento, di decorazione, di alibi per eccellenza. Il travestimento governava in misura non minore il romanzo storico: travestimento antico tedesco in Scheffel (*Ekkehard*), romano-germanico in Felix Dahn (*Una battaglia per Roma*), egiziano in Georg Ebers (*Uarda, Semiramide*); il tutto nella penombra dei vetri a tondi, anche sul Tevere e sul Nilo. E di questo straniamento storico vi fu bisogno perché l'abitazione esotica non era sufficiente a realizzare da sola il pomposo sogno di castelli e perché la strada commerciale di fuori non si poteva davvero adornare di arcolai. Nonostante la pena che anche l'architettura di esterni, se così la si può chiamare, si è data con i travestimenti, con le stazioni in stile romanico e gli uffici postali in gotico, coi padiglioni d'orchestra indianeggianti e le gabbie da scimmia in stile moresco. E poiché il rude meccanismo di quest'epoca nonostante tutto questo non era ancora coperto, per venir decorato quasi da un arredamento gigantesco, acquistò un ulteriore, grandioso souvenir: la *natura*. Il gaudente ottocentesco vide in essa la riproduzione di una prospettiva materiali-stico-meccanicistica di per sé sconsolata ma ben drappeggiata, una specie di *panorama artificiale* fatto di forza e materia. Queste ultime restarono bensì, come diceva Ludwig Büchner, «le materie prime di cui è costituito tutto l'universo, con le sue meraviglie e le sue bellezze»; però per le ferie, che non volevano rimetterci la loro bellezza, la natura diventò l'edizione di lusso. Qui perfino la persona più illuminata parlava di «dèa» e di «tempio»; e queste cose brillavano come un

diorama di neve e rosse vette alpine davanti alla finestra di casa. «La deà della verità abita nel tempio della natura», dicono gli *Enigmi dell'universo* di Haeckel, che hanno tanto colorato e nobilitato forza e materia, «essa abita nella verde foresta, nel mare azzurro, sulle cime dei monti coperte di neve». Nella misura in cui verso il volgere del secolo il mondo alla Makart cedeva a quello di Böcklin e in modo diverso a quello di Klinger, l'abitazione stracolma tornò a essere per così dire più classica e l'Oriente venne scambiato col Mediterraneo, senza peraltro che i drappaggi scomparissero. La stanza si limitò a indossare per così dire una maschera bianco-oro; all'illuminazione a gas si aggiunse *Il sole nel cuore* di Cäsar Flaischlen, all'architettura del romanzo storico *La casa nel sole* di Carl Larsson del 1895, come una forma di vita illuminata cosmicamente, non più con i bengala. Ne risultò ora un erotismo Jugendstil accanto a quello dei dipinti dei mercati di schiave al Cairo, un erotismo «alcionico» accanto a quello della palma in salotto e del rinascimento tedesco alla turca. Lo specifico strato di sogno, presente solo nell'Ottocento e in cui il kitsch e tutte le stranezze ricordate si erano stipati a fare da decorazione storico-esotico-utopica, si riempì ora di evocazioni più chiare, ma pur sempre di evocazioni. Un cielo da harem era stato steso su quasi tutto l'arredamento dell'Ottocento, ora la Cipro orientale a casa propria e nel proprio tempio della natura viene data in cambio di una Cipro secessionista-anticheggiante; e tuttavia resta Cipro come pezzo di genere, come esotismo del secolo delle parvenze. E ciò si ha anche nella visione del tempio della natura, che l'haeckeliano Wilhelm Bölsche aveva dipinto come un drappaggiamento di «nobile nudità»: «Luminoso mondo futuro di una greccità migliore, purificata anche delle sue scorie; in cui costumatezza e nudità, pura consacrazione dell'arte e ardente profumo della primavera d'amore possono giacersi accanto su un comune prato fiorito, senza disturbarsi, mentre il bianco tempio, col suo sacro sipario tirato davanti ai più profondi misteri della vita e del pensiero, si innalza silenzioso fino all'azzurro del cielo... Quando, dalle ombre della profonda valle dei nostri errori, raggiungeremo la tua isola dei beati?». Come si vede, nemmeno qui manca il sipario, una specie di antica portiera che si ama immaginare all'ingresso del tempio, come biancheria eccitante sull'amante o anche come il kilim appeso nel vecchio salotto, non però come vela. Un tempio antico di questo genere, col sipario, su

un prato fiorito, non ci fu, anch'esso è il sogno di un'immagine di contrasto ricavata dalle illustrazioni di viaggio. Più bianco colore a olio che marmo, esso si trovava nelle mostre dell'epoca, il suo prototipo compare come carillon, a volte nei giardini dei castelli tardo rococò, anche in incisioni neo-classiche. Ancora sul volgere dell'Ottocento, si fa così sentire ovunque l'uso decorativo della bella terra straniera quale tipo peculiare di utopia artefatta e su schema. Soprattutto sul mondo delle camere e delle immagini dei Gründerjahre gravava la vera maledizione della copia (prodotta in fabbrica), la bugiarda benedizione d'un esotismo di peluche, di una galleria come abitazione, di un panorama come arredamento. Tutto il rispetto per la ricca colonna corinzia, ma proprio essa deve essere la più autentica; il suo posto non è infatti l'ostentazione del piccolo borghese neoricco, non la mancanza di fantasia recapitata a domicilio ma la sovrabbondanza di fantasia.

Aura di mobili antichi, fascino delle rovine, museo

Il collezionismo è un modo particolarmente contorto di viaggiare; da sempre. Esso raggruppa, tiene tutto presso di sé, è contiguo all'avidità e all'avarizia e sotto questi aspetti resta ben pigiato in casa. D'altra parte però cerca il suo nel raggio più vasto possibile, fruga in tutti gli angoli alla ricerca di vecchie cose, non ha alcun problema a mandare in rovina chi ne è ossessionato, e sotto questi aspetti il collezionismo è discretamente estroverso. Ciò è contraddittorio ma concorde nel desiderio di circondarsi di cose rare, di avere per così dire come capsula cose lontane nel tempo o nello spazio. Collezione si può fare di tutto: bottoni, etichette di bottiglie di vino, farfalle e, con particolare frequenza, francobolli. La collezione di oggetti antichi, di un'arte non più presente o esotica, è solo il tipo di caccia più nobile fra le altre. Anche la smania di completezza si ritrova sia nel collezionista di francobolli sia in quello di porcellane; il desiderio di avere completa una serie o un servizio è lo stesso. E la rarità determina il prezzo sia in un caso che nell'altro, sia che si tratti di una dentellatura irregolare o di un comò barocco centinato anche ai lati, che costa una volta e mezzo quello centinato solo davanti, ai cassetti. In tutti gli oggetti di collezione il lavoro del commerciante, quale rinvenitore di rarità, è produttivo (uno dei pochi produttivi nell'attività

distributiva); in tutti la concorrenza degli amatori condiziona il prezzo. Ciononostante il collezionismo d'arte si distingue radicalmente dagli altri poiché il raro in questo campo è al tempo stesso il non ripristinabile, il non restituibile. Mentre francobolli e cose simili sono oggi più o meno gli stessi di cento anni fa, il mobile, il velluto, la porcellana antichi hanno una loro peculiare, perduta bontà, un'abilità scomparsa, una cultura tramontata; e ciò qualifica la rarità. A differenza della monotona, sempre più monotona merce di serie, nel paese dell'antichità sorge una ricchezza non soggetta a norme, e sempre di nuovo stupefacente.

I più semplici piatti faentini sono diversi già se i loro luoghi di produzione erano a cinque ore di cammino l'uno dall'altro. Nessun tappeto orientale, ad eccezione dei buchara e degli afghani, è uguale all'altro; tra un armadio di Francoforte e uno di Danzica, sebbene entrambi barocchi, corrono differenze come fra un portone di cortile e un portale di castello. Tutto ciò è reso diverso dalla località, dalla committenza, dalla tradizione, ma tutto è irripetibilmente unificato in un serio artigianato, prodotto appositamente pezzo per pezzo, e tutto lo legava una cultura compatta, cresciuta lentamente. L'odierno collezionismo di cose antiche significa perciò distacco dalla merce fatta a macchina per volgersi a un'immagine di casa divenuta irrecuperabile ma che è al tempo stesso la più gradevole e la più ricca di fantasia. Questo eros collezionistico non viene indebolito dall'innegabile derivazione della sua forma odierna dal secolo precedente, e più precisamente dalle sue stanze decorative. Non ne viene indebolito perché l'amore per le cose antiche vuol riferirsi a tutt'altro che a tronfie copie e ai cosiddetti mobili in stile. Perfino le antichità contraffatte sono di rado adattate ai bisogni e ai desideri decorativi di un'ostentazione da neoricco. E tutte quelle vere testimoniano di una certezza formale distrutta dal capitalismo, sono i relitti superstiti di una perduta bellezza. L'imbarco per il paese delle antichità non ha proprio niente a che fare con l'anticapitalismo romantico-reazionario, ma certamente ha a che fare con la considerazione che il tardo capitalismo è stato il nemico mortale dell'arte, soprattutto di quella delle suppellettili. In quanto a suo tempo ben riuscite, esse seguivano a formare un insieme sereno, originato dallo stesso terreno e dalla medesima, fantastica fecondità. E tutti questi buoni pezzi si capiscono fra loro, si uniscono fra di loro anche se mescolati alla rinfusa come, per fare

un esempio tratto dall'architettura di Wurzburg o di Worms, un portale laterale in puro barocco si è inserito senza incrinature in un duomo romanico.

Resta bensì vero che il desiderio di viaggiare è alla base anche delle collezioni di autentiche cose antiche. E ciò ha qualche legame col vecchio trucco della lontananza: l'abitante veramente autentico di un ambiente veramente autentico non ne sapeva niente. Egli però conosceva il desiderio che ancora oggi costituisce una parte importante del soggiorno antiquario: il desiderio di essere *presente* in più tempi lontani e paesi stranieri. Nelle *Galosce della felicità* di Andersen è il desiderio che il consigliere di giustizia ha di arrivare alla Copenaghen gotica; le molte storie di magia, che trasportano l'adepto nell'antica Troia o sul lontano Gange, sono della medesima specie. Che sogno poter restare un giorno o anche solo un'ora nel secolo delle porcellane, per non dire nell'antica Atene, Roma, Bisanzio, Menfi, Babilonia. Poter camminare vivi per le antiche strade e case in un viaggio a ritroso nel tempo, contro la morte, al di là della propria nascita. Il visitatore trova a Pompei un riflesso di questa innaturale immagine di desiderio, recalcitrante al corso delle cose. E certo c'è un po' di Pompei in ogni antico boccale, vive nel suono con cui l'anta dell'armadio barocco scatta nella possente serratura, nel remoto bagliore del piatto di stagno. Questo viaggio a ritroso coi desideri avviene, nella maniera più caotica ma anche più ricca di rispecchiamenti reciproci in ogni negozio di antiquariato ben pieno. Di una serie di desideri o montaggi di specchi così offerti Balzac dà una descrizione indimenticabile in *Peau de chagrin*. Un giovane poeta entra nella bottega, «ebbro di vita, o forse già di morte», ed è da voyeur che coglie il montaggio intersecato e vive l'incastro multiplo di soggiorni nel passato, nella lontananza, nella galleria degli specchi. «Doveva vedere le ossa di venti mondi... Coccodrilli, scimmie, serpenti boa impagliati sorridevano a vetrate da chiesa, sembravano voler mordere dei busti, correr dietro a lacchè o arrampicarsi su lampadari. Un vaso di Sèvres, sul quale madame Jacotot aveva dipinto Napoleone, si trovava accanto a una sfinge dedicata a Sesostri... Strumenti di morte, pugnali, strane pistole, armi con segreto, giacevano alla rinfusa con strumenti di vita: zuppiere di porcellana, piatti di Sassonia, tazze diafane venute dalla Cina, antiche saliere, bomboniere feudali. Un naviglio d'avorio navigava a vele spiegate sul dorso di un'immobile

tartaruga. Una macchina pneumatica tappava un occhio all'imperatore Augusto, maestosamente impassibile... Era una specie di bazar filosofico dove nulla mancava, né il calumet del selvaggio, né la pantofola verde e oro del serraglio, né lo *jatagan* del moro, né il feticcio del tartaro. C'erano perfino la borsa da tabacco del soldato, il ciborio del prete, le piume d'un trono. Questo caos di immagini era esposto a mille ghiribizzi di luce per mille riflessi bizzarri dovuti alla confusione delle tinte, al brusco urto dei chiari e degli scuri. L'orecchio credeva d'udire gridi interrotti, l'animo credeva di sorprendere drammi incompiuti, l'occhio di scorgere luci mal soffocate». Nel giovane poeta si acquietò la disperazione che l'aveva spinto in questa bottega, si trasformò in cavalieri e baiadere, in cera, ferro e legno di sandalo smarriti, intorno a lui cento tempi e cento spazi si comprimevano in un'unica prospettiva. «Ma tutt'un tratto diventava corsaro e ne rivestiva la terribile poesia; poi ammirava le delicate miniature, gli arabeschi azzurri e dorati che arricchivano un prezioso messale manoscritto, e ridimenticava le burrasche marine. Mollemente cullato in pensieri di pace, sposava di nuovo lo studio e la scienza, si coricava nella profondità di una cella, contemplando attraverso l'ogiva della finestra i prati, i boschi e le vigne del suo monastero». Visibilmente le fantasie così tratteggiate si approfondono sempre nel *montaggio di relitti*, non nelle stanze decorative dell'impero francese e meno ancora del secondo Reich. Lo sbalordimento di Balzac non è nemmeno romantico ma nella sua devozione per le rovine è a nuovo modo semplicemente barocco. La bottega antiquaria di Balzac è un'esposizione di passato e lontananza; i relitti diventano pertanto allegorici.

Ciò significa che quel che è conservato come scomparso è come se liberasse solo ora la sua bellezza ultima. Il deperimento appare allora semplice questione di superficie, come un diradamento malinconico e sereno, come una radura; così nacque manieristicamente, con un un'eco ancora in Balzac, il culto delle *rovine*. La caducità, così lamentata in relazione al corpo e alla felicità dell'uomo, conseguì a quell'epoca un singolare valore figurale, quale caducità configurata e manifestata. Il «far pompa di pallidi cadaveri» diede il suo ornamento ai finali delle tragedie barocche; non diversamente vennero onorate le rovine che figgevano il loro sguardo dall'antichità (cfr. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, pp. 176 sg.).¹ Tutto quanto il

manierismo barocco rifletté la zona incerta che risultava dal compenetrarsi della borghesia in ascesa col neofeudalesimo, possente e precario, che dava ancora il tono; di certo però la caducità, fermata nel suo precipitare, era ancora assolutamente capace di forma, dunque non cadeva affatto nel nichilismo. Le rovine dovettero così tenere una via abbastanza esattamente mediana fra il disfacimento e una linea per così dire finalmente integra, che s'intravedeva soltanto; questa via mediana, sospesa e quasi mantenuta in sospensione, le rendeva pittoresche in senso barocco. Per il cristianesimo barocco inoltre le rovine avevano fatto collegare lo sguardo puntato sulla caducità con quello di un mondo all'ultimo giorno; questa mistura di caducità e apoteosi rendeva gli antichi ruderi non soltanto belli ma venerabili. Le rovine - più spauracchio che immagine di desiderio per epoche integre - divennero così la categoria sotto cui l'antichità diveniva per la prima volta edificante. Di più: un riflesso delle tante scene di martirio nei quadri barocchi cadde anche sui ruderi della bellezza passata. Quando il rinascimento rappresentava rovine di templi antichi, li faceva consistere in modelli assoluti e per così dire additabili. Ma quadri e incisioni dei due secoli barocchi successivi utilizzarono le rovine per modificare in senso barocco proprio il modello classico di misura e simmetria. I ruderi divennero nuovi elementi di un peculiare emblema, decisamente non classico, di un'allegoria della caducità su cui si adagia l'eternità. E dall'artista figurativo del barocco i resti dell'antichità vennero piuttosto resi più belli nella decadenza che restaurati nell'integrità; ciò perfino in Piranesi e a maggior ragione presso chi era sensibile all'antichità come tramonto. Le *Vedute di Roma* di Piranesi sono assai precise, vogliono essere plastiche e come tali vennero recepite all'inizio del secolo di Winckelmann; ma anche in esse le opere mutile sono assolutamente privilegiate come tali, nella loro bellezza elegiacamente desiderata. Perfino i veri pittori barocchi, quelli dalla fantasia ebbra e malinconica, hanno posto un'antichità di ruderi anche lì dove materialmente non è affatto presente: le *Rovine di Cartagine* di Chisolfi (Dresda) forniscono intorno al 1650 un eccellente esemplare di questo genere. Cespugli, mura diroccate, colonne pittorescamente rovesciate e sparse a terra rendevano qui particolarmente preziosa la magnificenza dell'antichità attraverso la caducità. Se l'architettura dipinta esprime nella maniera più disinvolta i sogni di desiderio, allora qui

abbiamo l'elegia cristiana nell'inno antico. E un'eco del barocco fu anche la sensibilità, «dove ci avvolgono i brividi del mondo che fu»; perciò essa è popolata di monconi artificiali di colonne non soltanto sulle tombe, e in generale di rovine artificiali, come nel giardino del castello di Schwetzingen. Tanto più che, oltre ai ruderi antichi, entrarono ora nel campo visivo anche quelli dei castelli medievali, particolarmente atti alle apparizioni di spettri in aggiunta al loro carattere di edificante antiquariato. Da sempre, già nella stessa antichità e nelle *Mille e una notte*, le rovine sono state considerate un buon luogo di soggiorno per trapassati: perciò tutto questo scenario, soprattutto quando si spostò nel nostrano, gotico chiaro di luna, diventò il luogo legittimo del romanzo dell'orrore, nel Settecento ai suoi inizi. Che effetto diverso fanno queste rovine, cercate sentimentalmente, da quelle orrendamente reali, lasciate dagli attacchi terroristici degli americani. E quanto diversa era già allora l'aura data dalla pura caducità e dalla sua elegia rispetto all'orrore che senza nessun aura (tranne quella dell'insensatezza) abita nelle finestre sfondate. Ma quanto lontana era anche la categoria di antichità di allora, potenziata dal fascino delle rovine, anzi dalla cifra delle rovine, dalle idee di restaurazione dell'Ottocento; quanto diversa è la meditazione sull'opera mutila dall'impulso a completarla. Quando nel 1820 venne dissotterrata la Venere di Milo, subito dopo e per tutto il secolo le braccia mancanti vennero rifatte in più di cento ricostruzioni ex ingenio; il barocco avrebbe trovato proprio in queste opere la sua edificazione, quella della caducità illuminata dalla luce della fine. Comunque però anche oggi lo sguardo delle rovine è rimasto in momenti importanti, al di fuori della facies hippocratica trasfigurata: per esempio nel pathos della patina e nell'unità del blocco. Il pathos della patina va dai bicchieri iridescenti ai toni dorati di Paestum, dai tegoli consunti (coppo ed embrice) fino al bronzo di un nobile verde; questo pathos vuole il tempo da allora trascorso, lo vuole come un vino vecchio o come la sera di una vita ben trascorsa. In modo diverso, del tutto non romantico, ma parimenti non ingrato nei confronti della distruzione, l'amore per l'unità del blocco onora l'influsso del tempo, soprattutto nel campo della plastica greca: la Venere di Milo, priva di braccia, appare qui come forma più rigorosa, paragonata a quella illusionistica dell'originale completo. Il pregevole relitto può dovunque mettere in mostra significati che lo elevano al di sopra della sua condizione

originaria e del suo contesto primitivo, magari quotidiano. Nella maniera più forte in epoche vuote; non per nulla il museo nato dalla principesca camera del tesoro, assurse solo nell'Ottocento al suo splendore didattico, ammirato e ammonitore. *Antichità nel suo complesso*: in gran parte essa è certamente irrecuperabile, una Vineta sotto le acque del passato. Ma nell'epoca della merce in serie e della impotenza formalistica da Bauhaus, che con tanto orgoglio ha dato il cambio all'impotenza decorativa dell'Ottocento, è anch'essa un segno utopico. Segno ammonitore e utopico di ciò che era pienezza, ornamento, abile fantasia avvolgente; e che non solo era, ma è rimasto incompiuto. Perfino una vera creazione nuova ha e - in quanto tale - deve avere in sé anche antichità che seguiti a operare con essa e oltre; ovviamente una non copiata. Il grado di novità rende importante un'opera, ma il grado di antichità la rende preziosa ed entrambe le determinazioni vanno mano nella mano in un'opera che da una parte accoglie, dall'altra fonda un'eredità culturale. La macchina ha creato condizioni diverse da quelle dell'artigianato da cui risultano tutti gli oggetti antichi, ma come non dura l'odierno uomo-macchina prodotto dal capitalismo, così nemmeno la merce fabbricata a macchina, che risponde semplicemente al macchinismo generale e alla sua mancanza di idee, è l'ultima parola. «Se un forcipe deve essere liscio, non è necessario che lo sia anche una molletta per lo zucchero» (*Geist der Utopie*, 1918, p. 22);² ogni vero artista ama l'ornamento, anche se il vero ornamento non riama ancora un'epoca così decimata dal macchinismo e dal kitsch. Va presupposta una pulizia dagli orrori dell'Ottocento, e come conditio sine qua non; ma al di là di quella pulizia c'è come compito un mondo espressivo che prosegue, la pienezza di ciò che è divenuto antichità, non che l'annienta. Attraverso il mondo liberato dal macchinismo corre una forte volontà di colori, forme, ornamenti, pur se non già beata o addirittura liberata dall'epigonismo dell'epigonismo. Tale volontà dimostra come la luce che ha brillato per tutta la storia fino all'irruzione della merce industriale e che ha colmato tutti i nostri musei, non si sia spenta nel Bauhaus e in simili vuoti giubili. Quanto più è drastico lo pseudo-progresso architettonico, quanto più esso va verso il nulla, tanto più le antichità diventano un nuovo, non romantico non-ti-scordar-di-me nell'antica immagine di desiderio. La realtà in corso ha abbastanza pre-apparizioni per poter produrre - contro ogni prestito a pegno contratto con

l'Ottocento - forme di espressione umana finora ignota. E' segno di una cattiva costruzione, dunque della maggior parte dei nuovi utensili e delle nuove strade, quello di non riuscire a invecchiare ma solo a sfasciarsi nel corso degli anni. E così è segno di una cosa autenticamente preziosa quello di associarsi a tempo debito alla grande eredità antica e di esserne degna.

Il giardino del castello e gli edifici di Arcadia

Qui c'è una bellezza infinita; ieri sera, quando scivolavamo per i laghi, i canali e i boschetti, mi ha molto commosso che gli dèi abbiano concesso al principe di creare intorno a sé un sogno. Quando si va così è come se ci si narrasse una fiaba e ha proprio il carattere dei Campi Elisi...

Goethe 1778 a Ch. v. Stein sul giardino inglese presso Dessau

Non c'è casa lieta che non stia nel verde o non vi si voglia affacciare. Questo spazio libero ne è costitutivo e soprattutto lo è quello configurato secondo i propri desideri: il giardino. Esso raccoglie e mette in ordine i fiori, doma rocce e acque, offre pareti che si aprono da sé. Il giardino rientra nella passeggiata di piacere e la integra in sé, si collega alla donna e a Citerà. Non per nulla il giardino *arabo* era contiguo all'harem, un paesaggio di amore, sorpresa e pace. A questo fine esso era animato da frescura e nascondigli, da giochi d'acqua e padiglioni, né mancavano cose singolari. Il parco dei califfi di Baghdad aveva ruscelli di zinco, uno stagno di mercurio, intorno c'erano gabbie d'oro con usignoli accecati che cantavano anche di giorno e arpe eolie risuonavano tra gli alberi. La parete dei padiglioni dell'amore era traforata come filigrana d'avorio, attraverso cui si affacciava il cielo orientale verde turchese. Erano in auge labirinti ed effetti di specchi che accrescevano la gioia d'amore (i più celebri erano nei giardini della Palermo araba; già Roma aveva importato tali arti dall'antico Oriente). E come una bellezza femminile è adorna di fibbie d'argento e collane preziose, così il giardino orientale lo è di lavori in metallo, fiori di vetro, giade cinesi: un fine, gioioso sogno di natura, della natura come donna. La seconda fioritura del giardino si ebbe nel *barocco*, l'interesse dell'assolutismo occidentale per il dispotismo orientale indusse anche a ricorrere

alla fantasia araba. Ciò soprattutto nei giardini dei castelli del Sei e Settecento, nonostante il nuovo elemento della rappresentazione, passato in primo piano. Questo nuovo elemento vinse nel secondo periodo di splendore dell'arte dei giardini, quello barocco, però non vinse mai completamente. Il parco barocco divenne il teatro misurato, geometricamente squadrato, di feste cerimoniali, ma anche di una natura, dovunque presente a toni caricati. Essa doveva fare da zona marginale della corte, una via di mezzo fra ente matematico e smodatezza frenata; era panorama. Si ebbero qui eccessi comico-barbari, che da ogni dove rispondevano al desiderio barocco di formazione di emblemi: Adamo ed Eva nel tasso, san Giorgio nel bosso, un drago con la coda d'edera rampicante, eminenti poeti nell'alloro. Ma il giardino barocco creò anche il nonplusultra di ciò che la società dell'epoca desiderava e immaginava come natura «sans la barbe limoneuse», anche se con parrucca a ricciolini. E questa era imitazione dell'opera lirica. Per di più era anche una natura miniata, non soltanto una quinta montata; era in questo senso che un nobiluomo di quei tempi disse di amare la natura: essa era infatti stupefacente, in modo completo, e razionale, era una grande veduta in quanto mescolava situazioni dell'antichità con capricci orientali, e in breve costituiva un insieme di regolarità e bizzarrie. Il rococò fece scomparire la rappresentazione che agiva in tutto questo, tolse alla natura anche la parrucca a riccioli, però il capriccio orientale restava ancora nel paludamento arcadico. Vi si aggiunsero, come novità, marmoree immagini di desiderio, la cui allegoria si è distesa nella cosiddetta frivolezza: Amore e Grazie, Pan dal piè caprino intenti ad abbracciare ninfe, voluttuosi ratti di fanciulle. Tutto in formato ridotto, che ricorda la porcellana e l'innocenza infantile, sotto un verde pergolato, accanto allo stillare sognante di una fonte, con un invito all'imitazione, un Eden amoroso, nascosto in boschetti silenziosi. Di fatto qui, come nel giardino orientale, l'harem usciva all'aperto accresciuto da raffinatezze straordinarie, raggiungibili solo dai cattolici. E nel parco barocco l'Oriente sentimentale è riconoscibile anche senza la sua raffinatezza, almeno quando questo mondo di desiderio è nuovamente concentrato, cioè quando viene dipinto. Attraverso il mondo del giardino barocco, altamente antichizzante, come Claude Lorrain e l'eroico Poussin hanno rappresentato il paesaggio meridionale, occhieggia un Mediterraneo appartenente in tutto all'antico Oriente; occhieggia

nella chiara luce d'oro dietro splendenti cespugli, nei templi a colonne e nelle rovine che somigliano tutti a Paimira, non a Roma. E la veduta domina anche nel giardino barocco, *échappée de vue* verso l'infinito, ma anche verso il nascondiglio e la pienezza. La natura appare come una avventura preordinata di rappresentazione e piacere, con al centro un castello incantato.

Le case vennero dunque accresciute nella maniera più incantevole di un verde che da sé non cresceva da nessuna parte in quel modo. Anche l'apparente distacco dall'artificio, che era invece arte, non ha abolito questo tipo di giardino. L'abbandono del giardino francese avvenne verso il 1750, a seguito del sempre più forte incalzare della forma di vita borghese; cominciò lo *stile inglese*, per così dire *naturale*. Ma anche il parco inglese amava molto coltivare la sua natura selvaggia e manteneva l'uomo nel paesaggio e il paesaggio per l'uomo. E' bensì vero che il parco inglese, anche quello che nel rococò viene frequentemente mescolato col parco francese, apparentemente si allontana dal castello e inoltre non deve più avere confini rispetto alla libera natura. Si tornò altresì a privilegiare il giardino collinare rispetto a quello artificialmente posto in pianura: si annunciava il romanticismo, si cominciava a scoprire il paesaggio di Heidelberg, il lago di Zurigo, la pretesa natura-giardino in sé, apparentemente senza intervento umano. Ma quel che ne risultava non era natura data ma natura desiderata, quella di Addison e di Pope, poi soprattutto quella di Rousseau, la natura di un'Arcadia divenuta sentimentale, e il parco inglese ne fu la premessa. Dal castello o dalla casa esso si allontana solo nel senso che con prati e boschi, salici piangenti, laghi con canneti, urne formava una nuova platea per una costruzione sentimentale o una casa romantica di tutto il mondo. L'idea biblica secondo cui la natura nel suo stato originario e perfetto era un giardino, divenne ora pagana e attraversò tutto un sogno elisio. Perfino l'eremo, il polo apparentemente all'estremo opposto del mondo degli uomini e delle piante, venne integrato nel rousseauismo, anche se dovette prima fare il giro del romanticismo. «Il giardino», dice perciò Friedrich Schlegel, «in questo senso simbolico-artistico, è già uno stato più alto, divenuto bello e trasfigurato; nell'eremo però è la stessa natura reale, il cui sentire è colmo di quel profondo dolore che è al tempo stesso così meravigliosamente seducente»: la seduzione dello sprofondamento, anzi della separatezza che vivendo gode se stessa. A poco a poco vi

trovarono posto anche deserti e ghiacciai, già dal poemetto di Haller sulle Alpi. Avevano i loro aspetti sinistri, erano situati ai margini, dove la natura ridiscende al vecchio caos, o lì dove oltrepassando i confini abitati si estende in solitaria sublimità. Il giardino inglese come creazione architettonica non poteva ovviamente più accennare a cose del genere ma la sua disposizione amava tali crepuscolarizzazioni o fratture delle abitudini e anche le curiosità, che ereditò dal barocco, le riedificava nella solitudine, appartate. Particolarmente istruttivo e per così dire enciclopedico è a tal proposito un giardino della transizione dal rococò al prato inglese: il più bello, quello del castello di Schwetzingen. Oltre ai laghi con canneti e alle urne ciò che era memorabile nel mondo volle qui essere riunito in imitazioni e parvenze: una verde sala d'esposizione. Ma una sala che mostrava solo atmosfere e immagini di desiderio esternate, una camera del tesoro naturale piena soltanto di tesori artificiali e sentimentali. Verde tasso e bianchi dèi, voliera e bagni discreti, tempio d'Apollo e moschea: vi sono riunite tutte queste costruzioni di desiderio del primissimo montaggio. Ci si trova un tempio di Mercurio, uno di Minerva (con cripta per il culto della «saggezza»), una rovina artificiale, un tempio della botanica e un forte romano sull'acqua, il tutto trasportato dal teatro barocco o rococò in aperto parco. Questo era il giardino di piacere di grandi signori, il luogo in cui la corte dava feste della natura e passeggiava; e tuttavia su tutto aleggia anche la fantasia del rapimento e del ritiro. L'aria di Susanna dalle *Nozze di Figaro* abita esattamente da queste parti, la nobiltà della musica di Mozart risuona in questi giardini vicinissima a una stravaganza che della storia, della mitologia e di zone esotiche fa il suo panorama sentimentale e curioso. Voltaire stesso scrisse nel 1768 a Collini sul più bello di questi parchi: «Prima di morire voglio ancora soddisfare un dovere e godere una consolazione: voglio rivedere Schwetzingen, questo pensiero domina la mia anima». E di tutte le maschere edilizie di cui tali giardini erano dotati ne mancava sempre una sola: quella della chiesa. In suo luogo andava resa sensibile o simboleggiata l'Arcadia: nel giardino barocco un'Arcadia con curiosità, nel giardino inglese una con zefiri, falci di luna e notturni.

Tempo da lupi, Apollo di notte

C'è anche un modo di straniarsi alle cose mediante la lettura, spostandole lì dove il vento soffia e fruscia e tutto è pieno di presagi. Certo ciò non è troppo lungi dalla fine sensibilità serotina del giardino inglese, ha però in sé, più rozzo, a tratti addirittura approfondito, l'elemento del sensibile. Questo è ora diventato un piacere completamente borghese, che ci si prende con la lettura e dunque può aver luogo in poltrona, anzi è particolarmente agevole. Non soltanto il secolo precedente ha fatto la sua brava parte nel godere alla lettura di orrori accanto a una confortevole lampada. Il caldo salotto rendeva doppiamente sensibili nei confronti del tempo da lupi fuori e degli avvenimenti letti, sul cui sfondo questo tempo imperversava. Un vento furioso rapiva il lettore in situazioni che sono in singolare rapporto con un anti-fuoco da camino totalmente estraneo. Tale rapimento avviene per lo più già all'inizio di simili storie; fanno all'uopo la casa deserta, il «crepuscolo da brivido». E' stupefacente, ma i migliori requisiti per il guardo che dal caldo si affisa verso l'esterno sono un ambiente in sé ostile, notti novembrine, grida, avvenimenti sconnessi, magari con fantasmi. Approdano qui - sebbene a un prezzo a buon bisogno anche molto scontato - desideri non troppo dissimili da quelli che un tempo hanno spinto verso l'ossianismo, verso il vento di tempesta, la landa, la nebbia, i gemiti sparsi dal vento. Qui fa il suo effetto più sicuro quello spruzzo di shock e di orrida notte, anzi quel desiderio di paura fra i desideri, del quale abbiamo parlato in precedenza (cfr. p. 97), il «significato opposto delle parole primordiali», che è sempre dialettico. Senza questo, senza l'affetto misto, anzi l'oggetto misto che agisce nel brivido, i requisiti dell'orrore notturno non sarebbero così pieni di velato piacere. Da essi è anche realizzato lo straniamento di cui è fatto il sensazionale piacere dell'orrore: il *romanzo gotico*. Il cattivo tempo qui comincia proprio all'epoca di Ossian, dapprima si annuncia nel *Castello di Otranto* di Horace Walpole del 1764, prosegue verso E.Th.A. Hoffmann dove è sempre l'ora degli spettri. Ma anche verso Jean Paul, il cui *Titano* fa grande sfoggio di luci guizzanti e di Ade come pure di sole, di Alpi e di Roma. A maggior ragione Edgar Allan Poe non sarebbe concepibile senza tale soggiorno nell'ultimo bagliore della luce serale e nel calare della notte. Siffatte immagini di viaggio abitano in una grotta, per così dire nella grotta marina in cui secondo la saga nordica si pesta il sale, non però il sale attico

ma quello gotico. Il paesaggio è attraversato da notte e acqua amara, lo scenario diventa un Niflheim ammobiliato. Scale e corridoi bui, notte, cimitero, civette, orologi, luce incerta, rumori misteriosi, trabocchetti, stanze gotiche, nascondigli d'ogni specie, sinistri ritratti dagli occhi troppo vivi: questo armamentario riempie soprattutto il romanzo orrido, gli è essenziale. E spiritualmente fondamentale è per esso ancor sempre il singolare desiderio di felicità nell'orrendo: «Era veramente una notte di tempesta, ma severamente bella e stranamente singolare nel suo terrore e nella sua bellezza. Era chiaro che un turbine aveva raccolto la sua forza nelle nostre vicinanze, poiché i venti mutavano direzione spesso e con violenza e la straordinaria densità delle nuvole, che pendevano così basse, quasi gravassero sulle torrette della casa, non c'impediva di vedere la sfrenata velocità con cui esse da tutti i punti dell'orizzonte si precipitavano le une contro le altre, senza mai allontanarsi. Neppure la loro straordinaria densità c'impediva di vedere questo spettacolo; tuttavia non si vedeva alcun raggio di luna o di stelle, né c'era il bagliore di qualche lampo. Ma la superficie inferiore di quella enorme massa di vapori agitati, come pure tutti gli oggetti terrestri immediatamente intorno a noi, era immersa nella luce innaturale di un'esalazione gassosa dal debole splendore ma distintamente visibile, che incombeva sulla casa e l'avvolgeva» (Poe, *Il crollo della casa Usher*). Acclimatati come da nessun'altra parte, gli atavismi del mondo degli spettri si ergono nel romanzo dell'orrore, con fuochi pallidi o fuliginosi, passi strascicati e colpi alla porta, con magia a buon mercato ma preziosa e comunque disparata. E' qui spalancato lo specchio più straordinario ma, quale che sia la sua fosforescenza, esso mostra anche l'aspetto non rassicurante dell'esperienza. Proprio questo sguardo, che in Hoffmann opera nel bel mezzo della più esatta descrizione del suo mondo Biedermeier, costituisce il peculiare realismo di questo autore. Un realismo che mostra con tanta penetrazione la distanza fra la miserevole esistenza media e le immagini di speranza, ma che, pur demonizzando questa miseria e localizzando le immagini di speranza, svela nel mondo reale una dimensione che non confina il romanzo dell'orrore con le sue immagini di speranza nel realismo sociologico in forma di intrattenimento. Situazioni-limite dimenticate si rivelano invece nella purezza compressa, nel ponce bollente del Biedermeier: Hoffmann riporta, illuminandolo di

umorismo, quanto da settori abbondanti può ancora arrivarci e compenetrare il quotidiano. Per questo Hoffmann è mezzanotte a tutte le ore, ma al tempo stesso gli uomini non sono irrimediabilmente in balia del cosiddetto orrore degli spettri né, meno che mai, l'incantesimo di questi ha l'ultima parola. Al contrario, anche le faccende più folli suscitano, come nella fiaba, sapienti antiforze; esse trasformano la lontananza in chiarezza, in un etere che nel suo sfondo notturno appare particolarmente blu, in umanismo. E così nel *Maggiorasco*, vera storia d'orrore, il magistrato rispedisce il morto Daniel nel nulla e così nel *Vaso d'oro* l'archivista Lindhorst vince l'Ecate che è la donna delle mele e scaccia lo straniamento fino alla luce di un'Atlantide senza nubi. Questo è il senso obiettivamente antitetico all'orrido che c'è nel viaggio antiquario del romanzo dell'orrore.

29. IMMAGINE DI DESIDERIO NELLA DANZA, LA PANTOMIMA E LA TERRA DEL CINEMA

Nunc pede libero pulsanda tellus.

Orazio

IPPOLITA

Ma tutta questa notturna storia,
e tutti i loro animi, insieme trasmutati,
attesta più che non gioco di illusioni
e dà luogo a qualcosa di grande persistenza,
ma pur sempre strana e straordinaria.

Shakespeare, *Sogno d'una notte di mezza estate*

Anche quel che danza vuol diventare altra cosa e andarsene lontano. Il veicolo siamo noi stessi, insieme con l'altro o col gruppo. Il corpo si muove in un ritmo che stordisce un po' e al tempo stesso dà una misura. Corteggiare e soprattutto fuggire, un movimento che comunque allude anche a quello sessuale, è un costituente basilare della danza di società, tanto più chiaro quanto più involgarita è questa. Ma con ciò la danza non è esaurita; viene imitato e messo in forma anche un altro passo o turbinio, quello della grazia, della misura e in molte danze popolari,

particolarmente in quelle conservatesi nella tradizione russa, quello della gioia dopo il lavoro svolto. Però anche nella danza sessuale c'è un che di elevato, di innalzato che si fa visibilmente percepire, e percepito si fa visibile. La danza ci fa muovere in modo completamente diverso dal giorno, o almeno dal quotidiano; essa imita qualcosa che questo ha perduto o magari mai ha posseduto. Essa percorre e misura il desiderio rivolto a un essere che sia mosso con maggiore bellezza e lo esamina con l'occhio, con l'orecchio, con tutto il corpo, proprio come se ci fosse già. Leggero, svelto o contegnoso, in ogni caso il corpo si presenta diversamente e penetra in altro. E c'è un impulso a proseguire in ciò con sempre maggior forza.

Nuova e vecchia danza

Ovviamente quando tutto cade a pezzi nemmeno il corpo ci mette molto a scomporsi. Non s'era mai visto niente di più rozzo, più volgare, più stupido dei balli jazzistici a partire dal 1930. Jitterbug, boogie-woogie, sono ottusità scatenata, con guaiti adeguati, che fanno per così dire da accompagnamento sonoro. Questo movimento americano scuote i paesi occidentali non come danza ma come vomito. L'uomo deve essere insozzato e il cervello svuotato; tra i suoi sfruttatori egli sa tanto meno a che punto si trova, per chi sgobba, per che cosa è mandato a morire. Ma per parlare della vera danza, dallo stesso dissolvimento che in ampie cerchie mandò di moda la sozzura americana, nacque in cerchie ben più ristrette una specie di movimento di purificazione. Esso certo non fu diretto contro il jazz, già per il motivo che cominciò prima della prima guerra mondiale. In collegamento con la contemporanea riforma dell'arte applicata, esso si rivolse contro una decadenza più mite, contro gli imbruttimenti dell'Ottocento, che il jazz poi coronò dell'orrore finale. Le nuove scuole di danza, da Isadora Duncan e poi da Dalcroze in qua, cercarono di mostrare una più bella immagine umana in carne ed ossa; certo cominciarono la costruzione a partire dal tetto e di conseguenza dovettero essere estremamente «ideologiche». Fra le tante va ricordata la scuola di Loheland, che volle essere una scuola naturale. Essa guardava ai begli animali dall'andatura ben articolata, intimamente sana. Il suo fine era di sciogliere da cima a

fondo l'atteggiamento intenzionalmente nascosto o congelato, che il rapporto servo-padrone comportava. In corsi che non volevano avere più niente in comune con l'apprendimento del decoro e nemmeno coi comportamenti cavallereschi, le membra venivano indotte a movimenti non contratti, «che si imperniavano sul centro del corpo». Tra gli spettatori, particolarmente dopo la prima guerra mondiale e in Germania, sia donne sia uomini hanno guardato deliziati lo specchio davanti al quale e sul quale si muovevano danzatori così coltivati. Una bohème di nuovo genere, per così dire natural-stilizzata, slanciata e spadaccina, divenne a quell'epoca una moda decorativa; essa ha prodotto per lo meno un nuovo tipo di donna e di attore. Vennero accolte e mostrate forme mediante le quali l'essere umano apparve come addestrato in libertà. Ma l'ottimo, che con tanto artificio vi si andava cercando, avrebbe potuto sempre venir trovato lì dove unicamente gli uomini si muovono con naturalezza: nella danza popolare. Solo questa sta effettivamente sul terreno che la borghese danza di svago, sempre più degenerata, ha smarrito. E non ha bisogno di arte applicata per ricordarsi del cosiddetto centro del corpo, per essere cioè ben articolata nel corpo. Anche dopo la distruzione capitalistica dei costumi tradizionali e la devastazione delle danze di festa, le regioni contadine hanno conservato tale danza; un nuovo amore socialista per la patria le ridà vita e la inverte. La danza popolare ha dovunque colori nazionali e perciò, se resta autentica, non è assolutamente esportabile. Tranne che come testimonianza e misura di ogni espressione, integra e comunitariamente riuscita, di immagini di impulso e desiderio. Si tratti di landler tedesco, bolero spagnolo, krakowiak polacco o hopak russo, la forma è precisa e comprensibile, il contenuto significato è la gioia al di là del giorno di fatica. La pacata disinvoltura così come l'esuberanza dicono: qui sono uomo, qui mi è consentito esserlo. Uomo con uomini nel gruppo, una successione di forme ritmicamente mossa all'unisono. Certamente compaiono a ogni occasione ragazzi e ragazze isolati, intere danze possono servire alla celebrazione di eroi delle saghe, come la danza georgiana dell'aquila montana, ma anche allora il gruppo resta essenziale per riprendere e concludere i movimenti. Ogni danza popolare è dunque armonia, l'epoca dei pascoli e dei campi comuni vi viene ricordata insieme con antichissime forme di pantomima.

Qui il corpo partecipa totalmente, si abbandona al fluire. Ma al

tempo stesso la danza orientata solo su atteggiamenti artificiali non è estinta. Essa vive nell'esattezza del balletto, di origine cortese e in origine estremamente lontano dalla danza popolare, ma anche inconciliabile con la dimensione da arte applicata della nuova danza, che tanto si era vantata dei movimenti rilassati. Che contrasto col corpo che gioca intorno al suo centro, caro alla scuola di Loheland, e con tutto quanto similmente voleva ondeggiare come una specie di natura artificiale. Il balletto non ha di ciò alcuna nostalgia, ne ha però per l'atteggiamento grazioso e nobilmente controllato, che già si era accordato col rococò e poi con lo stile impero, e innanzi tutto con i dolori delicati e il freddo giubilo. L'espressione di entrambi si muove silenziosa sulle punte dei piedi, in una nube di garza e di cipria. Al mero girare intorno al centro del corpo il balletto classico accompagna, o meglio contrappone, un artigianato davvero spiritualizzato. Esso infatti tratteggia un paesaggio umano cui deve mancare sia il baricentro corporeo sia la pesantezza stessa; anche il suolo viene negato. E qui è straordinario come l'elemento leggero-esatto, che contraddistingue questa danza completamente artificiosa, coincida con la dimensione meccanica; significativamente il saggio di Kleist sul teatro delle marionette confina in questo punto col balletto. E' bensì vero che per Kleist il macchinista si sposta senz'altro nel baricentro delle sue marionette e intorno a quello fa giocare le curve del loro movimento; e tuttavia «queste marionette hanno il vantaggio di non essere soggette alla legge di gravità». Ciò riesce qui in maniera ancora più perfetta che nella spettralità da elfi che il balletto vuol raggiungere col suo negare il suolo: «Le marionette, come gli elfi, hanno bisogno del suolo solo per *sfiorarlo*, e rianimare l'impeto delle membra col momentaneo ostacolo. Noi invece ne abbiamo bisogno per *riposare* su di esso e ristorarci dallo sforzo della danza: un momento che certo non è danza e di cui non si può far nulla se non farlo scomparire quanto più rapidamente si può». Per Kleist il vantaggio della marionetta si fonda anche sulla mancanza di quella coscienza che nella naturale grazia umana ha apportato molto scompiglio. E con questo egli non ha affatto di mira pregiudizi irrazionali ma proprio la dimensione meccanica cui appartiene la marionetta e che con l'esattezza le dà anche la grazia. Ma questa grazia compiuta toccherà di nuovo all'uomo solo all'altro lato della conoscenza, dopo aver completamente percorso la coscienza e la conoscenza. Ora, per quanto il balletto sia lontano

dal modo di un tale attraversamento, la sua piena ratio mostra qui di fatto l'oggetto da riprodurre e da rappresentare con quella grazia che, come nelle marionette, pare aver superato la pesantezza. Per la verità il concetto di soluzione elegante non è meccanico ma certamente matematico, anzi è un punto d'onore: la ratio raffreddata del balletto è così al tempo stesso graziosa e precisa. E' così che, per quanto concerne l'essenziale da esprimere nell'esattezza, la *Morte del cigno* della Pavlova contemplava un biancore, una purezza, una fragilità nella manifestazione e nel balletto giapponese perfino una battaglia viene espressa solo da alcune sobrie figure disegnate dal movimento del ventaglio. Il balletto è la scuola di ogni danza pensata fino in fondo; non a caso nell'Unione Sovietica esso fiorisce insieme con la danza popolare, quest'altra variopinta autenticità contadina. Secondo le parole del teorico pratico Moiseev, senza tale danza popolare non sarebbe affatto possibile il balletto sovietico nella sua espressione odierna. Inoltre la danza popolare (coi suoi mezzi pantomimico-drammatici) e il mai drammatico balletto possono anche essere utilizzati in successione nello stesso «poema danzato», a seconda degli affetti di desiderio e dello svolgimento dell'azione. Il balletto sovietico (poiché l'elemento del balletto seguita a far da guida anche nella forma mista) non mostra perciò alcuna frattura stilistica. La ricca espressione gestuale della danza popolare e quella sobria e precisa del balletto si unificano realisticamente nell'azione da riprodurre.

La nuova danza come ex espressionistica, esotismo

Quando tutto cade a pezzi, nemmeno manca o mancava la via verso l'esotico. Ce n'era un po' perfino nella scuola di Loheland, e portava verso le belle belve, ben articolate, con la loro sanissima andatura. Ma i giochi del corpo intorno al suo centro e simili non bastarono più quando l'agognato «contegno» di una gran parte della gioventù borghese cominciò a inselvaticchire. Quando la rivolta contro l'immagine umana del bourgeois non era affatto tale, nemmeno lì dove l'apparente rivolta non era diventata il proprio opposto, il fascismo. Qui, nel riflesso della danza, si ebbero ben strani fenomeni, superficialmente e certo anche equivocamente irrazionali, in cui si cercava un rapporto con un'incontrollata

alterità, con l'esotismo non civilizzato. L'effetto era ancora filisteo nella Impekoven quando danzava quadri di genere, agghindati fino all'irriconeoscibilità. Tra folli e banali diventavano poi nella cosiddetta euritmia, una scuola di danza antroposofica piena di dervisci e dervisce presi dal salotto buono, però molto cosmici, come diceva l'espressione di moda. Nei danzatori doveva venir sviluppato il cosiddetto corpo eterico, e poi il plesso solare e l'intreccio con le cosiddette forze cosmiche del divenire. A tal fine vennero danzate, in modo più che letterale, delle poesie, facendo corrispondere a ogni vocale un movimento per così dire simbolico: un esercizio astrologico dei più insulsi, ma efficace in un suo modo banale-irrazionale, come tutta quanta l'antroposofia. Paesi geograficamente stranieri ma al tempo stesso arcaici mostrava il paesaggio coreografico che veniva offerto da Sent M'ahesa. Era un paesaggio decorato etnologicamente e soprattutto tra il mitico e l'artistico-applicato; tutto sbagliato, ma corrispondente al gusto per l'esotismo nell'imitazione di danze indiane, siamesi, indù. Resta Mary Wigman ovvero l'autentico espressionismo nel quadro della danza, non paragonabile con l'irrazionale meschinità borghese fino allora espressa. I limiti espressivi della danza la Wigman li ha spostati al massimo; molto in questa danza avanzata e nelle sue scene immaginarie era semplice allusione, poco però era astratto e niente era vuoto. Il paesaggio che nel colpo di gong si estende intorno alla nuova danza appariva qui riempito di un significativo compenetrarsi di Niflheim e Baghdad in cui si muoveva (si può dir così) un mondo alla Hoffmann visto attraverso Chagall. Questo mondo c'era anche quando la Wigman danzava l'*Arlésienne* di Bizet e Hoffmann migliorava moltissimo il quadro di genere della *Danse macabre* di Saint-Saëns. Comunque anche la Wigman e la sua scuola, con il loro esser nebbia e fiamma, parteciparono del lato buio dell'espressionismo, che questo - impietrito e leggero, leggero e impietrito - mostrò accanto al suo stridore o chiarore utopico. E l'intero elemento della danza - nell'originale stesso, non semplicemente nelle imitazioni - apparteneva in più di un senso al dionisiaco; e del resto senza Nietzsche non si sarebbe mai arrivati a questa specie di nuova danza. Ecco il Dioniso che dice di scendere giù, alla danza degli assassini, e per il quale infine perfino la plastica negra fu soltanto una deviazione per arrivare alla bestia bionda. Ecco l'altro Dioniso, che lodava la danza contro lo spirito della pesantezza e che in un ditirambo, più vago per la verità,

lodava il dio della vita contro il macchinismo dell'impicciolimento e dello snaturamento: «Il mio saggio anelito così da me gridava e rideva, lui che è nato sui monti, selvaggia saggezza in verità! - il mio grande, alifrememente anelito». Anche questa specie di fremito di ali ha condotto in parte, al suo brevissimo termine, non in mari lontani ma nel vicino lago di sangue del fascismo; e a questo già nelle sue premesse imperialistiche era stato cantato tale fremito di ali. E tuttavia c'è ambiguità in Dioniso e così pure nella danza espressionistica, perfino in quella esotizzante, che senza il pathos di questo dio della vita non sarebbe giunta all'estasi. Non a quella decorativa e meno ancora a quella autentica, che con strisciamenti, ansiti, accoccolamenti voleva rappresentare la vita oppressa così come con l'ala fremente la vita liberata. Il mondo della Wigman, certo l'unico e più autentico dell'epoca della danza espressionistica, anche nel suo lato buio è esente da sangue ed è stato una produzione di figure che sia dall'oscurità propria sia da quella inflittagli tendeva con grande fantasia verso la luce. Da siffatte, originali creazioni coreografiche si può assumere un'eredità che in altro modo le rimetta in piedi, su piedi che sanno dove andare.

Danza rituale, dervisci, girotondo dei beati

La danza è stata sempre la prima e più corposa forma di evasione. Verso un luogo diverso dall'usato, cui si è abituati. Il danzatore primitivo si sente incantato da parte a parte, dalla testa ai piedi. La sua danza comincia orgiasticamente ma deve anche essere uno strumento che trasporta lontano. Perché se l'invasato va fuori di sé, è nella speranza di trasformarsi nelle forze che abitano fuori di lui, fuori della tribù e delle sue capanne, nella boscaglia, nel deserto, in cielo. Con la maschera che riproduce i demoni li rende visibilmente presenti, diventa lo spirito dell'albero, o del leopardo, il dio della pioggia; al tempo stesso però il danzatore, credendo di star dentro queste divinità, vuole apportarne le forze agli uomini. Dal luogo sacro in cui ha luogo la danza rituale, seminagione, raccolto e guerra devono venir protetti rispetto ai loro cattivi demoni e circondati da quelli loro propizi o propiziati. Il rullo di tamburi, il batter delle mani, il monotono canto frenetico rafforzano la trance cui deve contribuire l'orrore stesso che viene

incorporato nella comunità. Importante non è soltanto la maschera ma appunto la danza che la muove, nei cui salti si scuote e fa processione. Niente qui è arbitrario, ogni passo è studiato e prescritto, non diversamente dalle convulsioni stesse, che non sono arbitrarie e l'invasato non ha gesti liberi. La danza magica è addestramento a queste convulsioni, essa è assolutamente demonica e vuole esserlo. I suoi ministri sono consapevolmente fuori coscienza e regolatamente furiosi.

Della danza si torna sempre a dire che appartiene alla notte e cominciò con essa. I greci, certo, hanno trovato la misura, l'elemento di follia pare essere non solo al di sotto di loro, ma anche alle loro spalle. Ma anche fra loro esso ritornava nello stuolo delle baccanti, che in primavera sciamavano quasi enigmaticamente. Quasi enigmaticamente in una cultura il cui visibile e il cui misterioso sono fatti in tutt'altro modo proprio nel movimento, ed esattamente in corrispondenza della volontà di misura, come Goethe li vede o li agogna:

Quando alle file delle ninfe, radunate in sacra notte di luna,
nascostamente si associano le Grazie scese dall'Olimpo;
qui le spia il poeta e ascolta i canti belli,
e vede di danze segrete il moto misterioso.

Ma le mènadi, che abitano molto oltre le ninfe, di tutto ciò mostravano solo *il movimento inquietante, dionisiaco* di danze segrete. Le braccia delle mènadi erano avvolte di serpenti e il loro passo evocava il Bacco sotterraneo, col doppio sesso e la testa di toro. Ma certo il movimento che doveva riprodurre gli dèi della notte, della fecondità, degli abissi, scomparve nello stesso grado in cui l'abisso dionisiaco veniva sopraelevato. E ciò non soltanto in Grecia ma anche nei paesi dell'Asia Minore, con i loro riti danzanti e culti notturni parimenti, anzi nel loro caso davvero orgiastici. L'abisso venne doppiamente sopraelevato, secondo il diritto matriarcale e patriarcale; ne risultarono nuove danze magiche, fra loro diverse, unificate però nel *tentativo di abbandono del mero orgiastico*. Le danze frigie intorno all'albero della vita erano ctonie-matriarcali; anzi esse sopravvivono nelle danze di maggio, diffuse per tutta la terra. Le coppie vi avevano lunghi nastri variopinti, allacciati intorno all'albero di maggio, i nastri s'intrecciano e si liberano nel movimento della danza, che deve così riprodurre

l'intersecarsi di divenire, perire e nuovo divenire. Con la loro danza dei nastri le coppie prendono parte a questo *tessere ctonio*, che si pensa o desidera felice. Uranio-patriarcali erano invece le danze nei templi di Babilonia, che riproducevano l'ascesa sulla scala dei sette pianeti del cielo, e insieme uno sciogliere i sette «veli» di queste sfere, in modo che l'anima potesse giungere pura dal dio supremo. Un ricordo di questa *pantomima* non più ctonia ma *cosmica* si è conservato nell'Islam, nella danza dei dervisci. La trance viene qui considerata la preparazione dell'anima, in un certo senso il suo cambiarsi d'abito per poter prendere parte al girotondo delle uri, anzi degli angeli. Presso quest'ordine però le uri venivano viste non soltanto come le figlie del cielo ma come gli spiriti stellari che - in senso tutto babilonese e caldeo - guidano i destini umani. Di conseguenza penetrando con la sua riproduzione nel ruotare delle uri, il derviscio cerca di divenire conforme alle costellazioni, di rispecchiarne motoricamente il volgere nelle proprie figure di danza, cerca di captare l'effusione del *primum agens* intorno al quale ruotano le stelle. Nel xii secolo Ibn Tofail ne diede la seguente spiegazione: i dervisci, il cui ordine cominciò nella stessa epoca, «prendono su di sé come dovere i movimenti circolari del cielo». Credevano in tal modo di chiamare alla fine su di sé un riflesso del moto divino in maniera non più demonica ma siderea, devota al cielo esterno, all'astrologia. Chiaramente in tutto ciò si cerca di trasformare la primeva trance orgiastica, secondo il diritto sia matriarcale sia patriarcale e secondo la mitologia sia terrestre sia astrale. E in maniera altrettanto evidente in queste culture extracristiane lo sciamanesimo controbilanciava pur sempre la legge del giorno.

Più difficili comunque divennero le cose per la danza quando il corpo non dovette più metterci bocca. Il cristianesimo ha intenzionalmente respinto non solo la danza sensuale ma anche quella religiosa. Perplesità nei suoi confronti, almeno nei confronti della sua trance, cominciano già con gli ebrei: la danza è cosa dei preti di Baal. Questi schiumano e saltano intorno all'altare (1 Re 18, 26), hanno i loro dervisci, e ancora l'ebraica «schiera di profeti» dei tempi di Saul si presentava come i dervisci, suonando timpani e in estasi (1 Sam. 10, 5); proprio per questo venivano disprezzati. E proprio per questo ci si chiedeva stupefatti: «E' dunque anche Saul tra i profeti?» (1 Sam. 10, 12); anche allora dunque costoro erano considerati invasati come i pagani. E quando

accanto o oltre a ciò si narra con grande onore della danza di David davanti all'arca dell'alleanza, non soltanto sua moglie Mical la sentì come umiliazione ma David di fronte a lei ammise l'umiliazione (2 *Sam.* 6, 22), sebbene con opposto segno sacro, come trance di fronte a Jahvè. Questa santificazione però mancò sia nel primo cristianesimo sia nella chiesa; nel medioevo la danza fiorì come danza di corte e come danza popolare, non come liturgica. «A nessuno», sentenzia un concilio del 680, «è consentito eseguire giochi e danze che, ispirati dal diavolo, i pagani hanno inventato»; i gesti del corpo non sono più, per il movimento trascendente dell'anima, il luogo in cui essa prende sede. I passi prescritti dei preti cattolici davanti all'altare contengono magari forse ancora un ricordo delle danze nei templi romani, ma esso è limitato a ridottissime allusioni simboliche e la processione ha un passo rigido. La danza estatica esplode solo più irregolarmente, per esempio tra i flagellanti all'epoca della peste nera, e allora è convulsiva. Nell'aldilà però essa è girotondo beato, come lo dipinge l'Angelico; come un desiderato essere del movimento, per il quale il corpo terreno è stato pesato e trovato troppo pesante. I movimenti dei beati e degli angeli vennero definiti in primo luogo tali da non avvenire nello spazio ma da portare con sé il loro spazio di movimento, anzi da formarlo. Il luogo, dice Tommaso con quest'utopia del moto quanto mai singolare (*perfectio motus*), è racchiuso dall'angelo, non l'angelo dal luogo, gli angeli sono estesi in maniera virtuale, non corporea. La danza celeste venne perciò pensata come danza senza passi e senza allontanamenti, come volo che non ha bisogno di misurare continuamente il suo percorso e che, in quanto immateriale, non conosce più alcuna fatica e alcuno spazio separante. Ma cose del genere non sono per gli uomini; l'unica danza cristiana era immaginata come danza celeste, non terrena. L'immagine di desiderio di una tale danza c'era, però - diversamente dalla danza della *participation magique* - non poteva evocare movimento umano o diventarlo. L'immagine viveva ancora nel barocco, anche qui con particolare insistenza quando si dipingevano sulle volte quegli angeli sospesi e giubilanti; ma questa canonica sospensione non è realizzabile nemmeno in sogno per gli uomini senza ali, che procedono in carne e ossa. Non a caso perciò ogni nuovo tentativo di arte coreutica è ritenuto non cristiano o altrimenti il volo senza peso di coloro che camminano sui piedi accoglie e assume nel balletto somiglianze con qualcosa

di così totalmente non spirituale come lo rappresenta la marionetta. Così l'arte coreutica, che resta ed è assolutamente non conclusa, appare come un'arte affermativa di un corpo trasformato in senso altamente terreno, che essa attinga dal folclore o dalla tradizione delle danze di corte, la cui ultima è il balletto. Ma un'arte coreutica veramente nuova può nascere solo se c'è una fondata occasione di gioia, condivisa dallo spettatore, un'occasione per il «nunc pede libero pulsanda tellus». La gioia più sostanzziata nasce con la presa della Bastiglia e le sue conseguenze: un popolo libero su libero suolo; prima di tale presa non c'era e senza di essa non ci sarà.

La pantomima sordomuta e quella significativa

La danza non ha bisogno di parole, né del resto vuole cantare. Quel che essa disegna nell'aria, nella regione ignota, è al di sotto del linguaggio oppure ne è lontano. Quando è al di sotto del linguaggio, allora, dovunque la danza sia rivolta alla comunicazione, e particolarmente nelle danze di gruppi, nasce la consueta pantomima. Essa pare quasi sordomuta e da molto tempo è strutturata come se le altre membra si sforzassero di fare da *surrogato* alla lingua. La cosa comincia già con le figure così graziose di Pierrot e Colombina ma culmina non appena un gesto non può dire più che «Ti amo» oppure «Ti odio» o al massimo «Sono roso dalla gelosia». Nel mimo antico, che fu diffuso ed efficace in maniera stupefacente, questa gestualità era significativamente più espressiva e eloquente, quanto mai in quello dell'Asia orientale. Ciò non proviene dalla vicinanza a un preteso, più primitivo linguaggio gestuale, che avrebbe preceduto quello verbale. È quest'ultimo, quale fondamento del pensiero, a sviluppare con lo spirito la capacità di esprimersi anche in una mimica senza parole. O almeno di potersi esprimere nel mimo di un contesto in modo più ricco, più variato e soprattutto quantitativamente maggiore che non gli animali privi di linguaggio. Dunque la ragione per cui il mimo dei popoli mediterranei eccelle rispetto a quello dei popoli nordici è nel conservarsi dell'interazione fra linguaggio verbale e linguaggio gestuale. E questo, formato per l'uomo e per lo spirito solo posteriormente al linguaggio verbale, poté coltivare qui

un'espressione fuori del linguaggio perché nel sud l'incarnazione plastica è più forte e d'altra parte l'espressione degli affetti - almeno nello strato sociale medio, per non dire di quello basso - non è stata impoverita e rattrappita. «Ogni eccitazione dell'animo ha per natura una sua espressione e un suo gesto (quendam vultum et gestum)», dice Cicerone, da vero meridionale, nel *De Oratore*. E sebbene i greci non coltivassero particolarmente la pantomima, l'eccitazione psichica era per loro così strettamente legata alla manifestazione corporea che significativamente Aristotele trattò gli affetti non tanto nel suo scritto sull'anima quanto in quello sulla retorica. Infatti nei popoli mediterranei ancor oggi sono preferibilmente gli affetti a esprimersi, anzi a chiarirsi nella mimica oratoria. Neanche il barocco, fedele alla sua origine prevalentemente italiana, ha cancellato il linguaggio gestuale ma, tutt'al contrario, l'ha esagerato; perciò il barocco coltivò la pantomima in grande stile. A quel tempo gli italiani, ma anche i francesi, elaborarono tutto un cosiddetto vocabolario della natura concernente gesti e atteggiamenti; anche Batteux nella sua teoria dell'arte, per il resto così razionalistica, sottolineò che il linguaggio gestuale è senz'altro comprensibile anche ai popoli incolti, perfino agli animali. Il canone così elaborato interagiva con quello delle arti figurative barocche, che ugualmente si sbracciavano in atteggiamenti ricchi di espressione. Anche le statue a quell'epoca stavano come sulla scena e il mimo sulla scena profittava dell'elaboratissima espressività della statua barocca. Certo proprio qui si mostrava quanto ogni complicata gestualità, compreso il «naturel dictionnaire de la nature» di Batteux, presupponga il linguaggio elaborato, sebbene lo tralasci e a suo modo lo laconicizzi. Chi si indigna su un'ingiustizia contro cui non può far nulla volge lo sguardo in alto a invocare il fulmine vendicatore: questo e simili atteggiamenti non erano affatto comprensibili a popoli incolti, e nemmeno agli animali; contenevano anzi così poca «natura» che fuori dell'idioma barocco, del cattolicesimo barocco e del Giove fulminante visto attraverso di quello, non si trovano affatto. Tuttavia siffatta pantomima non era mai sordomuta, al contrario appariva allora più eloquente di qualsiasi interiezione o anche di ogni tirata. Ancora nel Settecento una pantomima su *Medea e Giasone*, ricca di sentimenti e di vicende, passò per le scene di Londra e conseguì fama europea. Tersicore, la musa della danza, si era qui alleata con Polimnia, la risonante musa della

mimica; la scala dell'espressione, in particolare dell'espressione patetica, era manifestamente grande.

Da allora essa è divenuta notevolmente più piccola ma non ha del tutto perduto i suoi pioli. Anche nella decadenza si conservò un residuo del significare, almeno dell'eco singolare che la rappresentazione senza parole suscita. Del resto nel sogno, con la sua così diversa configurazione, quella notturna e quella della veglia, si ha sempre un comprensibile silenzio alla presenza di un movimento. Anche nel sogno notturno si vedono figure, avvenimenti, azioni molto più di quanto non si odano voci; e gli avvenimenti parlano da sé. Tanto più nel sogno da svegli scorrono, mute, intere e lunghe teorie di scene e di desideri; infatti la rappresentazione ottica richiede nei più meno fatica di quella acustica. Le immagini mute salgono quasi automaticamente dal regno dell'atmosfera onirico-diurna, mentre invece battuta e replica devono per lo più essere prima inventate. E di questo mondo prevalentemente ottico, sia nelle acque del sonno sia nei vapori del sogno da svegli, la pantomima significativa offre uno specchio. Anzi il terreno senza parole, che fa parlare la pantomima, si estende oltre il sogno fino alla terraferma della vita non sempre loquace. Anche il coito non è loquente, né lo sono la lotta aspra, il ricevimento solenne, insieme con le lunghe sequenze di ogni cerimoniale e come ricordo archetipico resta che la pantomima originaria, molto prima dell'antico mimo e al di fuori di quello, era magica e senza parole, come la danza, con cui coincideva. Essa voleva sollecitare le forze della natura, anch'esse prive di parola: i navajos danzano intorno al fuoco seguendo la direzione del sole, l'immagine del sole viene innalzata in silenzio. Gli aztechi nella festa di primavera rappresentavano con una pantomima anche la lotta fra gli antichi e i nuovi demoni, in Giappone delle sacerdotesse eseguivano le danze kagura, che imitavano l'apparire del sole con tutti i particolari mitici tramandati. In breve non c'è culto in cui manchi proprio la pantomima; alle comunità essa doveva dire nel linguaggio dei gesti quel che non si lasciava dire facilmente a parole. E proprio il sogno ha conservato questo gioco tacito ed espressivo, il corso e decorso di figure; nella sua movimentata raffigurazione di eventi desiderati, il sogno diurno prosegue, consapevolmente e di suo, questa muta processione. Perciò la pantomima deliberata e organizzata non è mai stata dimenticata del tutto, perciò essa volle e poté venir

espressivamente rinnovata dopo il tracollo del secolo scorso, quando la scala della tacita espressione si era ridotta a una mezza dozzina di convenzioni grossolane o comicamente esagerate. Niente incoraggiò a ciò più della nuova, curiosa forma assunta dalla pantomima nel film; arrivò assai presto, dopo che dallo schermo scomparvero le braccia conserte e gli indici puntati. Poiché Asta Nielsen, la prima grande attrice cinematografica, possedeva l'arte di esprimere con un battito di ciglia o con un'alzata di spalle più di cento mediocri poeti messi insieme, il silenzio non era ancora divenuto stupido. Anche a partire dalla danza espressionistica si tentò parimenti di rinnovare la pantomima, per esempio nella significativa allegoria ritmica prodotta negli anni Venti dal poeta Paul Claudel col balletto svedese; tale pantomima porta il titolo, proprio di un sogno da svegli: *L'uomo e il suo desiderio*. Ricordo e desiderio avvolgono qui l'uomo, egli si leva dal sonno, danza la volontà propria e quella di tutte le creature. Claudel ne dà la seguente spiegazione: «Tutti gli animali, tutti i rumori lasciano la foresta profonda e accorrono per vederlo... E' così che in notti interminabili, esseri in preda al delirio, torturati dall'insonnia, avanzano titubanti, così come gli animali prigionieri si gettano incessantemente contro le sbarre di ferro della loro gabbia, che non possono spezzare». Appare una donna, si volge come incantata attorno all'uomo, questi afferra un lembo del suo velo, «lei però seguita ad avvolgerglie lo intorno svolgendolo al tempo stesso da sé, finché egli ne è avvolto come una crisalide e lei è quasi nuda» (cfr. Blass, *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, 1922, p. 77). Un po' troppo alla George, Blass chiamava questa sequenza allegorica danzata un movimentato tappeto della vita; questa è letteratura, però egli riuscì a spiegarla anche per se stessa «come il movimento umano infinitamente ritornante, non acquietabile, che da ultimo si risolleva nella sua identità e incompletezza da tutti i travestimenti e compimenti artistici». Di fatto queste cose produssero una pantomima non trascurabile e che, senza i precedenti contenuti mitologici, si occupa del desiderio umano e dei suoi sogni diurni. Tanto più quando a danzare non sono l'uomo generico e il suo desiderio ancora più genericamente strascicato, ma è finalmente la concretezza finalizzata a venire avanti. Ciò avviene nel balletto-pantomima di Asafjev *La fiamma di Parigi*, che concerne l'assalto alle Tuileries durante una festa di Luigi xvi. Nel contrasto fra i passi delle danze

di corte e il *Ca ira* della rivoluzione nasce una vicenda perfettamente comprensibile, quasi un dramma senza parole. Tutto ciò diviene possibile non appena il senso della fabula si comunica nei gesti del silenzio, nell'aura peculiarmente aperta intorno a gesti e azioni senza parole. «Saltare fabulam»: questo vanto dell'antico mimo non è dunque perduto o divenuto inaccessibile per la pantomima.

Sì, anche la metà dell'azione drammatica parlata accade nel gesto e così propriamente fa spettacolo, fa spectare.

Nuovo mimo mediante la cinepresa

È notevole come il gesto potè diventare così ricco proprio cinematograficamente. Perché ai suoi inizi sfarfallò qui con particolare povertà e grossolanità, sembrò restare kitsch. Il corteggiatore in ginocchio, l'adorata palpitante erano il clou del «cine». Ma presto il cinema, già un po' sviluppato, soccorse sorprendentemente perfino la degenerata pantomima. Grazie alla buona sorte per cui il cinema cominciò come cinema muto, non sonoro, si scoprì tutto sommato una incomparabile forza mimica, un tesoro fin lì sconosciuto di gesti chiarissimi. Le sorgenti di questa forza non sono per nulla manifeste, per quanto incontestabile ne sia l'effetto, confrontato con quello della consueta pantomima ma perfino del gesto teatrale nello spettacolo muto. Nel cinema alcune cose possono senz'altro parere non affettate perché i personaggi gesticolanti si muovono senza cornice ma anche senza esplicita distanza da noi. La cinepresa prende con sé l'occhio, cambia continuamente i punti prospettici dell'osservatore, che diventano gli stessi degli attori, non più quelli dello spettatore in platea. Da quando poi per la prima volta Griffith ha montato nell'azione le teste umane, da questo uso del primo piano anche il gioco di muscoli sui visi appare come dolore, gioia, speranza manifesta. Mediante il primo piano di una gigantesca testa isolata, lo spettatore apprende in maniera molto più visibile che in quella dell'attore che parla sull'intera scena quale è l'aspetto di un affetto divenuto carne. Ma tutta questa vita da cinepresa non sarebbe nulla senza attori particolari che - nel film ancora muto - portarono i gesti a una concentrata finezza o versatilità. La via partì proprio dalla sfumatura, dunque da una raffinatezza particolarmente

sorprendente in quella semiarte che prima era il cinema. Come si è visto, Asta Nielsen è stata la prima a portare nel gesto quel gioco ridotto che ha tanto distanziato il film dalla consueta, decrepita pantomima. Solo con esso fu possibile ingrandire senza involgarire, porre mezzi toni e cose apparentemente secondarie al centro del vedere, rendere essenziali, anzi quasi un *Ecce homo*, momenti di passaggio rapido o fugace (il porgere un cucchiaino, il gioco delle sopracciglia nel caso di un amore senza speranza e così via). Il cinema è pieno di un rispecchiato saliscendi del movimento del sogno di desiderio oppure - al di là di una «fabbrica dei sogni» diventata sempre più truffaldina - di movimenti della tendenza dell'epoca desiderati-reali, ma affinché ciò venga cinematograficamente mostrato in figure e loro azioni c'è bisogno di una cadenza micrologicamente elaborata: cadenza non verbale ma gestuale. Sulla scena parlata tale cadenza è ovvia nella parola e i suoi effetti sono stupefacenti: «Date a me l'elmo», è la prima frase della *Pulzella di Orléans*, se si accentua o anche solo si strascina un po' «date» invece che «a me» cessa tutto il teatro di corte dell'Ottocento e resta solo una timida invasata. Il buon cinema ha riferito questo cambiamento d'accento o questa visualizzazione al corpo e al movimento, evidentemente ammaestrato dalla *nuova danza*-, sta dunque a questa risolvere l'indovinello di come il gesto poté diventare così ricco proprio nel cinema. Esempi di micrologia del secondario che non è tale ce ne sono a migliaia; già un buon film d'avventure è carico di istanze mimiche provenienti dal subconscio o da presagi, e a maggior ragione -senza panottico e illusionismi - lo è il cinema di critica sociale e quello rivoluzionario. Non soltanto agli uomini si estese questo straordinario mimo nuovo ma anche alle cose, che per natura sono mute ma, se il regista ne è capace, sono anche innaturalmente eloquenti. Sono di questo genere le pentole ondegianti con la nave nel *Potëmkin* di Ejzenštejn o, nello stesso film, gli stivali sulla scalinata di Odessa, fatti vedere da soli, grossi, rozzi, logori. Il film *Dieci giorni che sconvolsero il mondo* mostra nel Palazzo d'inverno di Pietrogrado non il cedimento dei difensori ma un gigantesco lampadario i cui cristalli tremano prima piano e poi sempre di più; a causa dei colpi, come si capisce, in senso traslato, come si capisce ancor meglio. Ma anche questa pantomima delle cose nel cinema è imparata da quella degli uomini; tutte le arti della cinepresa non avrebbero da mostrare niente del genere se prima un battito delle

ciglia di Asta Nielsen o una stretta di mano in primo piano non avessero fatto la loro parte. Soprattutto gli oggetti dell'Ottocento sfogano nel film la loro contorta ridicolaggine e il loro sinistro gioco a rimpiattino. Così avviene nel capolavoro di René Clair *Un cappello di paglia di Firenze* (1927) e nel sonoro *Gaslight* (1943). E come forma stessa il cinema sonoro soltanto ai suoi inizi, quando fotografava un surrogato di teatro, parve far morire per la seconda volta la pantomima rinnovata dal muto. Anche il cinema sonoro è invece ancora pantomimico dovunque il dialogo taccia, c'è addirittura un di più particolare di pantomima, raggiunto solo dal sonoro. Per il fatto di essere infatti riprese anche acusticamente, le cose conseguono qui uno spessore tutto loro di mimica additiva. Si può anzi dire che il sonoro provocò il paradosso di una pantomima per così dire udibile, cioè riferita ai rumori. Il microfono fa udire il taglio delle forbici attraverso la tela, attraverso la lana e la seta, con tutta la differenza di rumore che ne risulta; il picchiare della pioggia alla finestra, la caduta di un cucchiaino d'argento sul pavimento di pietra, il cigolio di mobili pervengono in un mondo micrologico di notazioni ed espressioni. E le quinte diventano in generale non soltanto mobili, come nel cinema muto, ma risonanti e il loro suono si trasforma in gesti materializzati. Si può tendere l'orecchio a cose cui finora non si badava, anche al più leggero bisbiglio, che però al microfono resta sempre un bisbiglio, nascosto, rivelatore, un bisbiglio che sta vicino al gesto e al disegno. Nel complesso dunque il cinema, essendo capace di accogliere in un fluido mimo tutta la realtà dell'esperire mediante la fotografia e il microfono, è una delle più forti immagini di rispecchiamento, di deformazione ma anche di concentrazione, offerti al desiderio di pienezza di vita come surrogato e splendido inganno, ma anche come informazione ricca di immagini. Hollywood è diventata un falso senza pari mentre invece il film realistico nelle sue migliori realizzazioni anticapitalistiche o non più capitalistiche, quale specchio critico, tipizzante e pieno di speranza, può senz'altro rappresentare il mimo dei giorni che cambiano il mondo. La dimensione pantomimica del cinema è in ultima analisi quella della società, sia nei modi in cui quella si esprime sia soprattutto nei contenuti deterrenti o infiammanti e presaghi che vengono avanzati.

Quanto più grigio il giorno, tanto più variopinte le letture. Ma un libro esige che si stia seduti in camera, non si può uscire con esso. E poi una vita desiderata può essere visualizzata alla lettura solo se il lettore per quanto lavori di interpretazione, già la conosce dal suo ambiente. L'amore tutti ce l'hanno dentro, ma già una serata mondana non è data a tutti, dunque non tutti possono immaginarla compiutamente. In maniera molto più ingannevole della scena il cinema mostra questa specie di avvenimenti, mentre la cinepresa si sposta quale occhio dello scrutante spettatore ospite. Ancor più la maggior parte ha bisogno dello schermo per vedere deserti e alte montagne, Montecarlo e il Tibet, il casinò dall'interno. Per tali vedute lontane c'erano nell'Ottocento speciali costruzioni ottiche, che avevano già un grosso pubblico. C'erano i cosiddetti panorami imperiali: il visitatore sedeva davanti a un binocolo stereoscopico da teatro, avvitato con altri su un cilindro, e dietro le lenti si susseguivano a scatti foto colorate da tutte le terre del Signore, al suono di un campanello. C'erano soprattutto i grandi panorami circolari, nel 1883 venne aperto il primo a Berlino, rappresentava la battaglia di Sedan o piuttosto conduceva lo spettatore direttamente nel suo centro come se fosse un testimone oculare. Figure di cera, terreno autentico, cannoni autentici, orizzonte dipinto tutt'intorno, rendevano il visitatore quasi presente al momento storico; la creazione era degna del suo creatore, il pittore di corte e di uniformi Anton von Werner. Certo a quell'epoca si discusse se tale composizione sulla nuda terra fosse arte, quasi come ai giorni nostri se ne è discusso per il cinema; ma il «panoramico» veniva discusso con la stessa esteticissima faccia con cui oggi si discute il «filmico». I detrattori definivano troppo «naturalistiche» le raffigurazioni di Anton von Werner, gli ammiratori viceversa richiamavano a un'arte mista esattamente simile nel barocco, ai presepi barocchi, alle stazioni del Calvario. Il moderno del 1883, nella pantomima di Sedan fatta di cera, armi e olio, in questo surrogato dell'esserci stati, era pur sempre un trionfo della tecnica, che chi c'era stato nel 1870 non aveva ancora conosciuto; per la sera infatti la guida prometteva «illuminazione con lampadine elettriche» come pure un'«electrofontaine di luce ad arco» (cfr. Sternberger, *Panorama*, 1938, p. 21). Il cinema non ne ha più bisogno, esso stesso è in tutto e per tutto nuova tecnica,

insieme con gli autentici problemi d'arte che nascono dalla nuova tecnica e dal nuovo materiale; e la sua appartenenza all'arte è decisa dalla sua appartenenza all'autentica pantomima. Ciononostante anche e anzi proprio il cinema non si è sviluppato senza scotto nell'epoca dei surrogati di vita, in una società che deve distrarre i suoi addetti oppure ingannarli con «elettrofontane» ideologiche. Lenin definiva il cinema uno dei più importanti generi artistici e nell'Unione Sovietica si è sviluppato almeno quale importantissimo strumento per l'educazione politica delle masse. A Hollywood, come è noto, esso è talmente lontano da questo lavoro d'illuminazione da battere quasi le storie da rotocalchi in rozzezza e menzogna; ad opera dell'America il cinema è diventato il genere artistico più compromesso. Il cinema hollywoodiano non spaccia soltanto il vecchio kitsch: la romanza da bacio a succhiotto, il thriller in cui non c'è più differenza fra entusiasmo e catastrofe, l'happy-end nel bel mezzo di un mondo totalmente uguale; questo kitsch lo usa a man bassa anche per l'istupidimento ideologico e il sobillamento fascista. E perfino la critica sociale che prima si vedeva qua e là in alcuni film americani e che di fronte al capitalismo era già allora poco più del raffinamento di un'apologia critica, dalla fascistizzazione della liberty è poi completamente sparita, conservando qualche puntura solo contro la verità. Negli anni Venti Il'ja Ehrenburg chiamava Hollywood una fabbrica di sogni e con ciò si riferiva ai soli film di distrazione, con la loro corrotta luce di splendore. Ma da allora la fabbrica dei sogni è diventata una fabbrica di veleni, allo scopo di servirvi non più soltanto un'utopia di fuga («there is a goldmine in the sky far away») ma proprio una propaganda da guardie bianche. Il cinema-panorama - nella fantasia che il fascismo pilota secondo i desideri - mostra l'aurora come notte e Moloch come amico dei bambini e della gente. Così in basso è caduto il cinema capitalistico, ridotto a tecnica della guerra d'aggressione. Una *buona* fabbrica dei sogni, una cinepresa di sogni criticamente infiammantissimi, progressisti secondo un pianificante umanesimo, avrebbe, aveva e indubbiamente ha ben altre possibilità, e ciò proprio dentro la realtà stessa.

Resta infatti significativo quante cose giuste emergano sempre di nuovo nel cinema. Fra tanti smacchi, tanto oppio, tanto rapido smercio e tanto poco tempo per riflettere. Sono stati detti i motivi tecnici che salvano il cinema: niente distanza, niente diorama, ma

spostamento dello spettatore insieme alla macchina da presa; pantomima da musica da camera, non smarrita del tutto perfino nella merce da consumo di massa e prevalente nei buoni film; apertura del vasto mondo, proprio quello vicino, negli aspetti secondari, nel particolare pantomimico. Vi si aggiunge la mobilità del particolare e perfino dei raggruppamenti cristallizzati, resa possibile dalla tecnica cinematografica e così affine al sogno da svegli. Scontato un «come» tecnico così buono, anche se contrastato, sul «che cosa» del cinema, cioè sui *materiali* a esso *specifici*, l'epoca in cui cade lo sviluppo del cinema ha avuto un effetto non solo capitalisticamente devastante ma al tempo stesso - diciamo pure, ironicamente - riutilizzabile in esso, sia pur limitatamente. Infatti, in quanto epoca del disfacimento borghese, essa è anche un'epoca delle lacerazioni di superficie, del disfarsi di raggruppamenti e compattezze finora avutesi; di conseguenza, come in pittura, anche nel cinema essa è l'epoca di un montaggio possibile non solo soggettivamente ma anche oggettivamente. Divenendo obiettivamente possibile, questo non è dunque affatto necessariamente arbitrario e perfettamente irreale (con riguardo agli eventi obiettivi); esso è anzi in grado di corrispondere a mutamenti nel rapporto esterno di essenza e manifestazione. Questo è il campo di nuove indicazioni e istanze materiali, il campo di scissioni reali, frutto di una scoperta, fra oggetti finora apparsi del tutto prossimi e di connessioni (parimenti reali e scoperte) fra oggetti apparentemente lontanissimi nel sistema di riferimento borghese; conseguentemente il buon cinema ha fatto sempre uso anche nei contenuti di questa mobilità divenuta realisticamente possibile. Il regista sovietico Pudovkin (*Tempeste sull'Asia*, 1928) si spinse fino ad affermare: «Il cinema mette insieme gli elementi del reale per mostrare con essi un'altra realtà; le misure di tempo e spazio, che sulla scena restano rigide, nel cinema sono completamente cambiate». L'incanto si collega con quella fotografabile trasparenza che il cinema sovietico ha spesso mostrato, sia storicamente sia al giorno d'oggi; essa dice che nella società, anzi nel mondo presente, ce n'è un altro che viene ostacolato e che però vi si aggira. Questo è il giusto e il meglio che proviene dal cinema, facilitato in non ultima istanza dalla forma totalmente nuova in cui il «transitorio» può venirvi mostrato. L'arte della parvenza cinematografica, sebbene non sia né pittura né poesia, nemmeno nei suoi esemplari migliori, dà però un *'immagine*

che consente *movimento*, e una *narrazione* che eventualmente esige la *stasi* descrittiva di un primo piano. Il cinema non diventa però per tal via una creazione mista del tipo definito in campi tanto più alti dal *Laocoonte* di Lessing, come pittura narrativa e poesia descrittiva. In campi più alti la pittura narrativa e la poesia descrittiva possono essere anche assurde: Lessing assegna alla pittura solo azioni mediante corpi, alla poesia solo corpi mediante azioni. Invece la tecnica cinematografica mostra azioni attraverso corpi completamente diversi da quelli della pittura, e cioè in movimento, non statici; col che cadono i confini tra forma spaziale descrittiva e forma temporale narrativa. Una sedicente pittura - poiché con la sua capacità di rappresentare tutti gli oggetti, a differenza della scena teatrale, il cinema è arrivato almeno fino al punto della pittura, e anche nel cinema sonoro l'immagine è sempre l'elemento primario - dunque una sedicente pittura è divenuta ora a sua volta sequenza di azioni, una sedicente poesia accostamento di corpi: e il *Laocoonte* del cinema, diversamente da quello della statua, grida. Può gridare, senza rigidità di smorfie, perché anche nella staticità del primo piano il cinema mostra tale staticità come meramente transeunte, non irrigidita. Ogni sfondo gira verso il piano anteriore, e l'azione o il paesaggio del desiderio, così essenziali al cinema, scendono in platea, seppur solo fotografati.

30. LA SCENA COME ISTITUZIONE PARADIGMATICA, E LA DECISIONE CHE VI HA LUOGO

Eccoli già seduti, più che critico il ciglio,
zitti, desiderosi di stupirsi.

Il direttore nel *Faust*

Si alza il sipario

Fin dall'antichità convengono qui persone stranamente tese. Gli impulsi che li hanno condotti alla cassa e nella sala senza finestre sono diversi. Una parte è annoiata e vuol solo comprarsi una serata in cui bene o male si viene distratti. Una parte migliore, attiva nel

lavoro, oggi sempre più in crescita, non vuole ammazzare il tempo ma riempirlo. Anche costoro vogliono essere intrattenuti nello spettacolo, dunque essere rilassati e liberi, non però incondizionatamente, o semplicemente liberi da qualcosa, ma liberi per qualcosa. In tutti però agisce quel che si può chiamare bisogno mimico. Questo bisogno è molto più diffuso di quello poetico, ed è positivamente connesso con il piacere non soltanto condiscente o ipocrita ma intraprendente, il piacere di trasformarsi. Esso condivide tale piacere con l'attore stesso, cerca di soddisfarlo per suo tramite, cioè, in tutti i casi migliori, attraverso ciò che egli di volta in volta presenta. Ma inoltre e soprattutto lo spettatore non vuol vedere quel che l'attore mimicamente presenta ma quel che lui e tutto il gruppo degli attori mostrano come rappresentazione di qualcosa, corposamente colorata e loquacemente mossa. Se lo spettatore viene attratto nella vita della scena, allora non viene semplicemente sottratto alla quotidianità precedente, come invece tocca a chi ama la mera distrazione. Ciò nemmeno quando la scena serve cosiddetti pasti leggeri, ammesso che questi siano diversi dal kitsch, che nemmeno distrae ma rincretinisce. Si alza il sipario, la quarta parete manca, al suo posto c'è la cornice aperta della scena e dietro questo lato a vista devono avvenire, in maniera piacevole e capace di intrattenere, cose significative, cioè che significhino qualcosa. Dalla vita vissuta scompare il chiuso in cui tanto spesso quella è finita; sorgono ora persone straordinarie e decise, un più vasto luogo d'azione, destini potenti. Pieno di aspettative e partecipe a un tempo, lo spettatore è in attesa delle cose che devono avvenirvi.

Esemplificazione

Ma egli non resta soltanto in attesa; gli attori che coinvolgono fisicamente eccitano a qualcosa di più. Dallo spettatore essi pretendono che si decida, almeno sul suo piacere sulla recita stessa. E si recita un dramma oggettivo, così che i fischi o gli applausi in cui si esterna la decisione devono estendersi al dramma che dà all'attore la sua parte. Tanto più quando lo spettatore, non una ragazzetta o un tifoso, non percepisca il mimo altro che come il medium della dramatis persona all'interno di quella particolare azione. Lo scontento qui espresso, l'applauso tributato, a volte a

scena aperta, sono ben diversi dalla presa di posizione, tacita o perfino vivace, nei confronti della letteratura letta. Poiché solo vedendo effettivamente sulla scena quel che desidera o anche quel che non desidera vedere lo spettatore viene di solito portato a prendere una posizione che va considerevolmente oltre la decisione del mero giudizio di gusto. Per questa non ultima ragione è importante che in ogni teatro si trovi una vera e propria assemblea di aventi diritto al voto, mentre di regola c'è sempre solo un lettore singolo davanti al libro. E' molto interessante che di questa decisione Brecht faccia il punto centrale proprio perché essa si scioglie ampiamente dal giudizio di gusto meramente «culinario». E anche perché essa giudica le persone, gli incontri, le vicende rappresentate non soltanto «come sono ma anche come potrebbero essere»; perché la costruzione teatrale di un uomo «non procede da lui ma su di lui». A questo scopo la decisione viene mostrata da Brecht con tale nettezza e deliberazione, nella regia e nella conduzione dell'azione, che essa deve sempre estendersi oltre la serata teatrale. E ciò in modo attivato-istruito, entro una vita da rendere migliore, dunque effettivamente entro le cose *che devono avvenire, nel più ardito senso del termine*.

Ciò *in primo luogo* col non limitarsi più dello spettatore a una semplice immedesimazione nello spettacolo. Egli resta lucido e si traspone nella vicenda e nei suoi attori mentre parimenti le si contrappone. Giusto è pertanto solo «l'atteggiamento dell'osservatore che fuma» (*Note all'«Opera da tre soldi»*), non quella dell'ammaliato che abreagisce deliziato i suoi sentimenti invece di produrre *pensieri* e impararli divertito e ricreato. Piacere per lo spettacolo deve esserci, più che mai: la serietà animalesca è qui più fuori posto che altrove, anzi «Il teatro deve poter restare una cosa superflua» (Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, § 3), ma il piacere goduto non deve strappare lo spettatore, bensì renderlo edotto e attivo. *In secondo luogo* l'attore stesso non si fonderà mai completamente con la figura e la vicenda che egli imita. «Egli resta sempre e soltanto colui che indica senza essere personalmente coinvolto», egli sta accanto al personaggio, addirittura criticandolo o approvandolo, e i suoi gesti non sono quelli dell'affetto immediato ma rendono mediatamente riconoscibili gli affetti di un altro. Mediante questa recitazione, più epica che dinamica, la rappresentazione - liberata da ogni esibizione di chi ha l'anima da attore o il cosiddetto teatro nel

sangue - deve acquisire non meno ma più vivacità, calore, incidenza. E Brecht, proprio con l'occhio all'efficacia dello stile mimico epico sul pubblico, sottolinea: «Non è il caso - per quanto a volte sia stato sostenuto - che il teatro epico, il quale fra l'altro - come pure a volte è stato sostenuto - non è certo un teatro non drammatico e basta, faccia risuonare il grido di guerra “qui la ragione - qui l'emozione (sentimento)”. Questo teatro non rinuncia assolutamente alle emozioni. Non in particolare al senso della giustizia, all'anelito di libertà e al giusto furore: vi rinuncia tanto poco che addirittura non si basa sulla loro esistenza, ma cerca di rafforzare o di creare questi sentimenti. L' “atteggiamento critico” a cui si sforza di condurre il suo pubblico non può mai essere per lui abbastanza appassionato» (Brecht, *Theaterarbeit*, 1952, p. 254).³ All'obiettivarsi dell'attore corrisponde però quel mezzo artistico dell'obiettivo enucleazione di una scena nel suo complesso, che Brecht chiama *straniamento*. In altri termini: «Determinati momenti del dramma dovevano, come scene in sé compiute, essere elevati (straniati) al di sopra della sfera quotidiana dell'ovvio e dello scontato, servendosi all'uopo di scritte e di quinte acustiche o musicali, oppure attraverso la recitazione degli attori» (Brecht, *Stücke*, vi, 1957, p. 221).⁴ L'effetto deve allora essere il verificarsi della sorpresa, dunque quello stupore scientifico e quella meraviglia filosofica con cui cessa lo spensierato accoglimento di manifestazioni, anche di quelle recitate, e scatta la domanda, un atteggiamento che vuole conoscere. Il «consiglio degli attori» che si intendono di effetti di straniamento suona pertanto così in un dramma didattico di Brecht (precisamente con lo stupore come inizio della riflessione):

Avete ascoltato e avete veduto
ciò ch'è abituale, ciò che succede ogni giorno.
Ma noi vi preghiamo:
se pur sia consueto, trovatelo strano!
Inspiegabile, pur se normale!
Quello che è usuale, vi possa sorprendere!
Nella regola riconoscete l'abuso
e dove l'avete riconosciuto procurate rimedio!

Epilogo a *L'eccezione e la regola*

E a differenza della letteratura priva di conseguenze, lo straniamento chiama con particolare forza alla riflessione con conseguenze anticipanti. Poiché quel che a lungo è rimasto immutato può facilmente apparire immutabile, lo straniamento della vita riprodotta in teatro avviene in ultima analisi per «togliere ai processi socialmente influenzabili quell'impronta di familiarità che oggi li pone fuori della portata di mano» (*Kleines Organon*, § 43). Con ciò in *terzo* e ultimo luogo è raggiunta l'esigenza principale di questa regia: il teatro come *esemplificazione*. Gli atteggiamenti e gli accadimenti devono venire elaborati e scenicamente sperimentati in vista della loro attitudine o no a mutare la vita. Si può pertanto dire: il teatro brechtiano intende essere una serie di mutevoli tentativi di produzione dell'atteggiamento giusto. O, il che è lo stesso: essere un laboratorio di corretta teoria-prassi in piccolo, in forma di recitazione, per così dire in un caso scenico, che in via d'esperimento viene sotteso al caso d'emergenza. Come esperimento in re e tuttavia ante rem, cioè senza le erronee conseguenze reali di una concezione per così dire non provata bene (cfr. il dramma didattico *La linea di condotta*) e con la pedagogia del mostrare drammaticamente tali conseguenze erronee. Così vengono sperimentalmente mostrate anche possibili alternative, con un finale per ciascuna consumato sulla scena (cfr. i drammi didattici contrapposti *Il consenziente* e *Il dissenziente*). Caratteri analoghi si mostrano non da ultimo nel maturo dramma brechtiano su Galilei, dove può essere portata fino in fondo la questione se fosse giusta l'abiura di Galilei a vantaggio dell'opera fondamentale che doveva ancora scrivere. In tutto ciò si tende a una «drammaturgia per parabole», costruendo su esempi e decisioni estremizzati, spesso anche semplificati. E per quanto concerne l'informazione da conseguire, il brechtismo si è spogliato sempre di più e sempre più saggiamente dell'astrattezza. Non vi si trova mai semplificazione in quella forma davvero paurosa che si chiama schematismo, perché ha già imparato a memoria, con cinque o sei formule o slogan, il territorio che gli è accessibile; e per questo odia il brechtismo. Il teatro di Brecht cerca un tipo di azione in cui la sola risolutezza comunista, quella del fare, che va sempre rimessa alla prova, si trovi e guidi alla mèta della prefissa produzione di ciò che è veramente utile e della sua ragione.

Ancora sulla ricerca di esemplificazione

È indubbiamente inusitato che dei lavori teatrali insegnino con l'imparare essi stessi. Che i suoi personaggi e le loro azioni vengano usati e rivoltati per analizzare dei problemi. Ciononostante una forma aperta si dà già in tutti i drammi in cui un uomo o una situazione vengano mostrati esattamente nella loro perdurante contraddizione. Solo lì dove un protagonista - carattere o funzione sociale - agisce con unilaterale inevitabilità non ci sono siffatte variabilità. La gelosia di Otello non demorde e non può venir pensata diversamente in tutte le sue conseguenze e situazioni punto per punto; altrettanto poco esitante è la «pietà» di Antigone, discendente dal matriarcato e tenuta ben ferma, o la «ragion di stato» di Creonte, socialmente vittoriosa. I conflitti sono qui inevitabili, l'esperimento del poter essere altrimenti, del poter agire diversamente, del poter avere esito diverso sarebbe grottesco già come semplice spunto interpretativo e registico. Ma non ci sono in una gran quantità di drammi nature polivalenti e nature con più strade possibili davanti a sé? Non c'è forse Amleto o, in una natura alternativa tanto più piccola, tanto meno significativa e anzi già bollata, il monologo di Fiesco che oscilla fra repubblica e monarchia? Non ci sono sempre già stati drammi con più versioni possibili e diverse valutazioni del decorso e dell'esito? In Goethe, *Stella* e *Tasso* in rapporto alla prima stesura? Nel 1776 *Stella* venne provvista da Goethe di un finale conciliante, nel 1805 di uno tragico, *Tasso* mostrava nella prima versione il ripudio del prosaico Antonio e l'assenso all'esaltato poeta, nella seconda versione si arriva quasi a un capovolgimento. Comunque non c'era stata prima nessuna drammaturgia - meno che mai di grande formato - con un proprio rapporto teoria-prassi, meno che mai col dramma quale processo istruttivo incessantemente autocorrettivo (con interruzioni da tableau). Ma anche i drammi immutabili, se non erano prove alla ricerca di esempi su cui farsi, erano però esempi di una via condotta a termine, buona o cattiva, da cercare o da fuggire, con la raccomandazione del motto «*exempla docent* ». E ciò soprattutto lì dove la scena, che insistesse o no sull'elemento didattico, è stata dotata di una istituzione morale. Già inaspettatamente si scopre che Brecht vuole essere molto meno morale-pedagogico che non per esempio Schiller. Proprio il

compositore di drammi didattici e di opere per la scuola rifiuta, da bonario materialista, un teatro che voglia solo moralizzare e che perciò non sarebbe affatto teatro: «Non lo si nobiliterebbe affatto facendone, per esempio, un mercato della morale; anzi, dovrebbe stare attento a non venirne piuttosto degradato, ciò che puntualmente avverrebbe qualora non riuscisse a rendere la morale divertente, e divertente proprio per i sensi - cosa da cui certo la morale può solo trarre vantaggio» (*Kleines Organon*, § 3). Ma questo rifiuto dei risvolti di copertina e degli articoli di fondo, del kitsch da «pubblicità visiva» sulla scena non impedisce il vecchio programma brechtiano: quello di un teatro che formi le coscienze e insegni decisioni. Questo programma vuole pertanto «avvicinare quanto gli è possibile il teatro ai luoghi d'istruzione e d'edizione». Un teatro, si capisce, come abile luogo d'intrattenimento, il cui influsso passa attraverso la poesia, non attraverso gli articoli di fondo e il conformismo trionfalistico. Proprio quest'ultimo non avrebbe alcun bisogno di esercitarsi su esempi, perché tanto sa già tutto e perché traduce la parola «esempio» con «primo della classe». S'intende invece un'istituzione morale che rende felici, dove la profondità dei chiarimenti e degli impulsi comunicati suole essere direttamente proporzionale alla profondità del godimento. Non a caso si potrebbe qui rinviare proprio alla parvenza teatrale sensorialmente più piacevole, quella dell'opera: i suoi capolavori progressisti come *Il flauto magico* o *Le nozze di Figaro*, nel più nobile godimento danno al tempo stesso la più attivante immagine umana di desiderio. E, come i mezzi, così il contenuto dell'insegnamento trasmesso dal teatro progressista (medicina e istruzione) è un contenuto di gioia; e in quanto tale esso si presenta nello spettacolo quale contenuto da produrre nella lotta o prefigurazione del contenuto come già prodotto. «Così la scelta del punto di vista è un altro elemento precipuo dell'arte scenica, e bisogna sceglierlo fuori del teatro. Al pari della trasformazione della natura, la trasformazione della società è un atto di liberazione; e sono le gioie della liberazione quelle che il teatro di un'era scientifica dovrebbe comunicare» (*Kleines Organon*, § 56). Questo basti qui sul teatro, quando esso appaia come la dimora delle azioni decisive, sulle quali e fra le quali si decide. Non appena si recita un'esemplificazione la mèta è chiaramente visibile, ma il teatro inteso come sperimentalistico (anteprima) esclude dalla sua trattazione i comportamenti per raggiungerla.

Lettura, mimica verbale e scena

Si è dianzi detto che tutti i veri lavori teatrali è meglio vederli che leggerli. Perché davanti alla scena si può decidere molto meno secondo il gusto e molto più comunitariamente che davanti a un libro. Ma in deprecabili casi appare tuttavia concepibile che il dramma recitato lo si possa altrettanto bene, anzi meglio, leggere che vedere. Ciò quando gli attori si antepongono alla loro parte, quando per esempio c'è da vedere e da udire l'«intrigante» Rossi invece di Jago. La cosa è ancora più sgradevole quando una star prende a pretesto delle creazioni poetiche per dare corpo una volta di più alla propria fisicità - tanto personale! - e alla propria dizione. Succede anche, e anche in spettacoli meno presuntuosi, che a causa del cosiddetto temperamento, o anche per mancanza di tempo, sulla scena si parli regolarmente troppo svelto, soprattutto quando c'è da sbrigarsela con dei versi o anche con periodi elaborati. Quante cose preziose vanno perdute in questa profluvie e con che brutto effetto diventa una corsa a ostacoli quel che a una rallentata lettura era un panorama che si apriva con sempre maggiori ricchezze. Ma il teatro deve sempre affermarsi come un di più di fronte alla lettura, e non importa quanto vivacemente occhio e orecchio abbiano già goduto nel leggere. E deve tanto essere un di più che perfino il dramma meglio capito alla lettura ha con quello rappresentato il rapporto delle ombre *Odissea*, con il sangue, cui agognano per poter tener davvero testa a un dialogo. Di rado sono buoni drammi, e mai tali che facciano giustizia al genere, quelli che sono più belli a non essere messi in scena, laddove l'esecuzione renda ragione all'opera. Al massimo sono lirismi con discorsi alternati, cui mancano azione incalzante, punti nodali, entrata, uscita, aria greve, per così dire il nobile colportage, non soltanto schilleriano ma anche shakespeariano, che esige la scena. Non c'è mondo nel dramma senza un posto visibile per i personaggi e per le scene mutevoli che gli attori e soprattutto i registi evidenziano. E anche la grande lirica, nella misura in cui consta di azione, dunque di dramma, viene riprodotta soltanto sulla scena, nel movimento dell'atmosfera o della riflessione, insomma nel dramma di forma introversa, cui essa appartiene. Proprio perciò - e non, come è qui ovvio, dal punto di vista del

mondo interiore del verso letto come fuga dal teatro - è così vero e importante quel che scrive Brecht:

Sulla landa al crepuscolo scrisse
l'Elisabettiano versi
che non eguaglia nessun tecnico delle luci, e nemmeno
la landa stessa!

E questo è vero; il tecnico delle luci non arriva all'altezza dei versi perché la landa crepuscolare dell'Elisabettiano è stata sì spinta poeticamente fino alla sua più vera essenza, ma nel *teatro*, nelle scene del *Re Lear* e del *Macbeth* per le quali Shakespeare ha scritto tutti quei versi. Il raggiungere, superare, schiudere la landa crepuscolare attraverso la grande poesia avviene indubbiamente per il potere chiave che tale poesia ha sulla natura (cfr. p. 249), ma il teatro mostra appunto la landa della poesia come il terreno su cui *infine il suo stesso dramma viene recitato*. Cosa non ultima, un teatro così perfetto realizza anche l'importante pausa che nel dramma può esserci non soltanto fra le righe ma fra le parole, le frasi e fra le scene. In tali pause dimora soprattutto un tender l'orecchio, un palpitare, un porgere attenzione a richiami lontani e con ciò un'attesa, insieme col decorso o col pannello di usi importanti. Anche il meraviglioso a solo di tromba che nell'*Otello* di Verdi annuncia i messi del doge, proviene, al di qua o al di là dell'opera, dalla forma immanente alla pausa shakespeariana. Dunque il teatro, a differenza del suo libro, è la realtà sensibile dell'esperire, in cui l'inaudito viene udito pubblicamente, in cui ciò che è lontano dall'esperire diventa plasticamente, pubblicamente manifesto, in cui il condensato-poetico, il compiuto, si presenta effettivamente come se fosse in carne e ossa. Ed è sempre mimica quella con cui la poesia si riproduce sul piano del teatro; è *mimica parlata più mimica gestuale più mimica dell'aura* data dalla scena creata dallo scenografo. La cornice scenica diventa qui come una finestra attraverso cui il mondo muta, vede e ode fino alla conoscibilità. Il teatro è pertanto l'istituzione di una nuova realtà dell'esperire, non più e in nessun luogo immediata, messa allo scoperto dalla poesia drammatica ad essa riferita.

Tutto dipende qui dal tono di cui viene dotata una parte. Anzi si può dire che la figura umana recitata è una figura sonora: in quanto tale essa nasce per la scena. In principio sta perciò la forma

del parlato, cioè la difficile arte che modula, modella la cadenza. Il tono fondamentale cui è orientata tale *mimica parlata* (l'eccellente espressione deriva da Schleiermacher, predicatore e filosofo in aggiunta), non è dato dal contorno astratto di un personaggio e meno che mai dal cliché che se ne è formato. Il vero tono fondamentale proviene unicamente dall'impostazione, dai collegamenti e dall'immagine intenzionata del personaggio, dunque dalla possibilità di agire e di essere, aperta insieme dal suo carattere e dalla sua situazione. Con ciò non si intende un carattere in senso statico, come fosse inciso o scalpellato, al contrario, il carattere indica qui la determinazione a una azione che si va solo formando. Solo in questa direzione si ha una figura sonora drammatica e veritiera, solo a procedere dalla destinazione essa viene variata. Come esempio il grande regista Stanislavskij cita *Amleto*, diretto in modo che per esempio vi si scopra il compito: voglio vendicare mio padre. Si potrebbe però scoprire anche un compito superiore: voglio scoprire i misteri dell'essere. E poi uno ancora superiore: voglio salvare l'umanità (cfr. Trepte, *Leben und Werk Stanislavskijs*, pp. 78 sgg.). La regia di Stanislavskij sviluppò il personaggio di Amleto, con tutti i suoi impedimenti, secondo quest'ultima «formula di base». Più difficile, per la verità, diventa il carattere mirato nella mimica verbale, non appena questa è tradizionalmente fissata da una determinata altezza, astratta e anzi pateticamente falsa. Questo è ancor sempre il caso di Schiller, in quanto problema di poter recitare i suoi versi anche con freddezza, anche senza alcuna sonorità; ed è il caso della mimica cantata ed anche di quella dell'orchestra a proposito di Wagner. E' un enigma come sia difficile spezzare il tono da teatro di corte, che resiste con tenacia, il suo pathos languido o rimbombante, perfino nella dizione di Wallenstein.

Stesso enigma nella difficoltà (sebbene sembri che nella nuova Bayreuth lo si tenti non senza fortuna) di separare dal tono dell'*Anello del Nibelungo* il barocco da eroine di peluche e poi da viale trionfale. Queste anticaglie traggono certamente una parte della loro origine dai testi originali di Schiller e di Wagner: l'origine da una retorica a un'altezza troppo uguale e dunque spesso man tenibile solo con sforzo. Ma nella nettezza logica della forza linguistica di Schiller e nella nettezza contrappuntistica della forza espressiva di Wagner c'è anche il contrappeso; e la restituito di Schiller e di Wagner significa in Schiller rappresentare il suo

«piano» della riflessione con la parola, in Wagner il suo Bel canto della melodia infinita con il canto. In Richard Wagner si ha, perché più suo, più insito nel paludamento in ragione della sua epoca, il caso per così dire più urgente di restitutio in integrum: eseguibile dapprima a partire dalla mimica cantata e poi estensibile a tutta la struttura. Tanto più importante è il compito di rendere l'esecuzione di Wagner, proprio a partire da questo aspetto, finalmente adeguata a quanto è fiorente e netto, possente e abissale nella sua produzione. La mimica gestuale, e insieme lo scenario, non più opprimenti e rancidi, senza più echeggiare di tuoni, tinnire di spade e risacca di onde, seguono allora senza ostinazione. *La stessa mimica gestuale* mette in scena sui corpi degli attori ma anche sul corpo, per così dire, delle cose esposte, l'azione drammatica mediata dalle parole. Questa scena può essere scarna come in Brecht, nell'antico teatro inglese e nell'antico teatro spagnolo, può essere sontuosa come in alcuni buoni esempi dei vecchi «Meininger» e nelle messinscène di Max Reinhardt e soprattutto può lasciare che la poesia stessa diffonda la sua aura nello scenario e vi si depositi come nell'arte di Stanislavskij. Di cui a ragione si disse che possedeva la chiave per tutte le porte e dimore e che sapeva muoversi con la stessa signorile sicurezza nella stanza ibseniana del Dottor Stockmann, nella spelonca dell'asilo notturno, nelle gigantesche sale dello Zar Berendij. Strettamente affine alla mimica gestuale nasce così la cosiddetta *mimica aurale* della scenografia creata dallo sceneggiatore. Non la esercitavano, per la verità, né la scena di Calderon, né, meno ancora, quella di Shakespeare, però, nonostante tutta la parsimonia che accennava una caverna, un bosco, una sala da cerimonie con una semplice indicazione scritta, non mancavano certo il pugnale o la scala a corde quale accessori necessari; e la scena allegorica diventa l'estensione di tali accessori, quasi la loro riproduzione ed espressione nello spazio. Un po' estremizzando, ma con un'estensione non meno ricca di aura, Nemirovic-Dancenko, il collaboratore di Stanislavskij, esprime così questa mimica gestuale, scena compresa: «Una messa in scena si può dire buona soltanto se si può far proseguire la rappresentazione da un qualunque momento in poi senza parole, e ciononostante lo spettatore capisce quel che succede sulla scena». In effetti anche il pugnale in un dramma di gelosia di Calderón, la scala di corda in un dramma d'amore di Shakespeare, sono puramente mimici. Anzi il pugnale è

in Calderón la gelosia stessa nella sua forma esteriore e la luce dell'alba fra il canto dell'usignolo e quello dell'allodola in Shakespeare non è più l'esteriorità ma l'interiorità dell'amore fra Romeo e Giulietta e della loro morte. Anche se molto spinte, cose del genere non distraggono dalla vicenda, al contrario l'aura della res, divenuta omogenea, guida dentro l'azione purché, come Shakespeare fa dire da Amleto agli attori, «nel frattempo venga soppresso un qualche necessario punto del dramma». Come è ovvio, anche in una perfetta riuscita della mimica gestuale e del suo scenario la lingua parlata resta in ogni caso l'alfa e l'omega. E dunque non è che la pantomima si autonomizzi o anche soltanto urga in primo piano, bensì anche la pantomima meglio riuscita nel senso di Nemirovic-Dancenko è al servizio dell'opera poetica. Ma, visto dalla mimica, il teatro è la migliore resa plastica della poesia, in cui anche la più forte motilità, anche quella in direzione della mimica, non sopprime la plasticità.

Illusione, leale parvenza, istituzione morale

La vecchia questione è verso che cosa e verso quale fine il teatro effettivamente sollevi. Esso usa il trucco e insomma soprattutto mezzi e luci deliberatamente illusionistici. Perciò il teatro è apparenza più che ogni altra forma di arte, appunto perché fa divenire realmente esperita la sua parvenza, nonostante la cornice separante. Ciò dà bensì al teatro la sua forza al tempo stesso deliziante e illusionistica, ma sottolinea la parvenza con una forza superiore a ogni arte pura. Anzi allo sguardo di un nemico - e vi si è imbattuta spesso, non soltanto fra i bigotti - la parvenza scenica può stare molto più vicina a quella estremamente volgare di una figura di cera che a quella nobilmente tralucete e per nulla effettivamente sperimentabile di un quadro. Vi si aggiunge quella che possiamo chiamare la simulazione degli eroi o anche dei martiri del teatro; trasposto sull'ipocrisia reale, il concetto di commediante viene da qui. Certo, però, la differenza fra parvenza morale e parvenza teatrale era ovvia anche allora, quando la professione di attore non era ancora un «mestiere onorato». Il commediante fa l'ipocrita, mentre l'attore si trasforma o meglio rende fisicamente conoscibile la parte che recita. E poiché, grazie all'opera poetica recitata, il teatro si presenta nell'effettualmente

esperibile come vicario di un non esperibile, ecco che torna a mancare ogni nesso con la figura di cera o anche con i cosiddetti quadri viventi o in generale con l'illusionismo. Ciononostante, su un piano divenuto adeguato, resta il problema se il teatro, se non inganno, non sia però pur sempre null'altro che *illusione*. Nell'uso estetico borghese questo concetto, per la verità, non ha niente di spregiativo, però si riferisce anche lì a qualcosa che non ha realtà esteriore e che quale apparenza pura, sebbene per così dire decente, non ha niente in comune con qualunque pre-apparire. Così l'illusione venne estesa a tutte le arti, anche alle cosiddette arti pure, per quanto sempre riecheggiando l'apparenza teatrale. Per esempio E. von Hartmann nella sua *Filosofia del bello*, tre quarti di triviale meschinità e un quarto di riassunto, stabilisce l'illusione come carattere dell'arte in assoluto, definendola «correlato soggettivo dell'apparenza estetica obiettiva». Ma in questa apparenza proprio niente risulta reale; una tal cosa è già decisa da quando Kant e Schiller definirono il bello come libertà dalla manifestazione reale per quasi tutti gli estetici che ne discendono. La manifestazione, anche come adeguata, diventa bella solo «non appena si è liberata dalla realtà che l'ha chiamata in vita e dunque dalla *realtà* dello scopo cui la medesima serve e si è trasfigurata in pura apparenza estetica» (E. von Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 1887, p. 174). Certo immediatamente segue la sorpresa, non in E. von Hartmann ma senz'altro in Schiller che fu in estetica il miglior kantiano. Infatti se realmente la libertà dalla *realtà* dello scopo deve essere il correlato obiettivo dell'illusione soggettiva, allora nemmeno l'apparenza teatrale è un'illusione, anzi lo è meno che mai, come vedremo subito. E se anche Schiller lo chiama «benefica illusione», proprio il beneficio qui sottolineato ne sopprime decisamente e una volta per tutte il carattere di illusione. «Il teatro considerato come istituzione morale» vuol dunque dire: «Noi veniamo restituiti a noi stessi, la nostra sensibilità si desta, salubri paesaggi scuotono la nostra sonnecchiante natura e muovono il sangue a nuovi bollori»; e proprio la pretesa mera illusione pone nella realtà, la rinfresca e ne indica una più forte, pronta a nascere. La precedente espressione di Schiller anima il suo scritto giovanile col programma, tanto poco illusionistico, di un teatro considerato appunto come istituzione morale e dunque per nulla privo di realtà. Ma se e poiché il teatro è un'istituzione del genere, ogni carattere illusorio è con esso

inconciliabile; nessuna illusione infatti attiva la volontà realizzante e la volontà di realtà. A una borghesia che separava radicalmente la realtà da una parte e arte e ideale dall'altra, molto oltre Kant, doveva certamente andar bene anche il teatro come illusione. Vero è però che l'arte come illusione sarebbe e resterebbe in tutto e per tutto menzogna, in senso sia morale sia extramorale. Cioè sia nell'intenzione di ingannare sia in considerazione dell'assurdità che una tale arte sviluppa. Invece la presente apparenza del teatro non è mai parvenza illusoria ma *semplicemente leale*, anche «in una linea di prolungamento del divenuto, nella sua configurazione formata e più adeguata» (cfr. p. 254). Il suo gioco non acquieta e invece è capace di influenzare proprio la volontà di questo mondo, quale sua possibilità reale, quale istituzione paradigmatica.

Ma affinché sia efficace, in essa non può venir dimenticata la bella apparenza. Il teatro non è illusorio, d'accordo, ma nel suo emblema non c'è nemmeno l'indice ammonitore. Dove questo è emerso, operava molto odio borghese-puritano per l'arte, o almeno estraneità all'arte. Non troppo di rado, purtroppo, questa estraneità venne messa in moto anche da socialisti, come se il teatro non fosse un divertimento ma una scuola di catechismo (con soli angioletti e demonietti). Sopra abbiamo visto che proprio Brecht esortò a desistere dal teatro come ammaestramento, lo stesso Brecht che aveva dapprima esaltato il teatro formativo delle coscienze invece di quello semplicemente culinario. Ma per Brecht il teatro non doveva essere un'istituzione morale *senza ornamenti* e comunque non un'istituzione invadente. Al contrario: la morale passa anche qui attraverso il piacere, inteso come la «funzione più nobile che siamo riusciti a trovare per il "teatro"». Ma l'aria saputella alla Gottsched sul volto tedesco dell'istituzione morale non è così facile a morire; perciò occorre implorare sempre di nuovo tolleranza per la luce unita alla gioia. Perciò Goethe nel saggio sul *Teatro tedesco* deve inserire la seguente professione a favore della bella, serena apparenza: «Dai suoi inizi rozzi eppure deboli, quasi marionettistici, il teatro tedesco sarebbe forse pervenuto a poco a poco, attraverso epoche diverse, a diventare vero e forte se avesse potuto godere di un pacifico progresso e di uno sviluppo nella Germania del sud, dove era propriamente stanziato, e invece il primo passo non per migliorarlo ma, come si disse, per correggerlo, avvenne nella Germania del nord a opera di gente insipida e incapace di produrre alcunché». E dopo aver

giudicato con tali riserve la riforma di Gottsched, dopo aver dovuto addirittura ricordare la disputa di Amburgo se un ecclesiastico potesse o no andare a teatro, Goethe prosegue, non senza una qualche memoria del titolo dello scritto giovanile di Schiller: «Questa disputa, condotta da entrambe le parti con molta vivacità, costrinse purtroppo gli amici del teatro a spacciare per morale questa istituzione, dedicata in verità solo a una superiore sensualità... Gli scrittori, brava, onesta gente di condizione borghese, ci stettero e con tedesca probità e retto intendimento si misero tutti intenti a lavorare per questo scopo, senza accorgersi che proseguivano semplicemente la mediocrità alla Gottsched». Corrispondentemente a questa recisa perorazione, Goethe sostenne anche che la celebre catarsi aristotelica non fosse riferita agli spettatori e in essi dislocata ma si riferisse ai personaggi del dramma. In tutto ciò, è indubbio, agiva in Goethe non tanto una reazione aristocratica all'utilità generale propugnata dall'illuminismo tedesco borghese, quanto piuttosto la repulsione nei confronti della bigotteria secolarizzata, che si era attaccata all'istituzione morale, a un'istituzione in definitiva minore - il teatro. Similmente Apollo senza Muse e Minerva senza Epicuro si addicono ancor peggio al materialismo nell'arte, di quanto già al suo idealismo. Ma quel che Schiller intendeva con la sua istituzione morale era teatro fiorente invece della prosaicità di Gottsched, e perciò soltanto era funzionale alla finalità morale; era scena e soltanto perciò tribunale. Solo allora, passando attraverso la ricchezza della scena, il teatro può servire alla morale, come tanto spesso è accaduto nell'arte e proprio in quanto arte somma. Il compimento isolato di tutto ciò è nella scena di *Amleto* in cui lo spettacolo costringe il regio assassino a smascherarsi; l'istituzione morale rivoluzionaria è in *Intrigo e amore* e in *Guglielmo Tell*, in *Egmont*; nel *Fidelio* è provvista di schietta musica alla Bruto. E quest'istituzione morale non è soltanto un tribunale, poiché infatti sul quadro di vizi montato sulla scena, condannato o anche trionfante e proprio per questo tale da destare orrore, brillano le vie della salvezza o almeno i segni della sua luce. Il classicismo tedesco è stato nel complesso il tentativo di sviluppare, dalla società frantumata secondo la logica di classe, l'uomo totale, non frammentato. Questo tentativo - costruito unicamente sulla fede nell'educazione estetica - era ovviamente astratto, ma altrettanto indubbiamente portò sulla scena notevoli immagini-guida. E fra

esse ce ne sono alcune che soltanto oggi trovano la loro giusta applicazione, del tutto esente da astrazione, per non dire da una loro miseranda esaltazione. La leale apparenza del teatro, così come l'illusione, non è dunque per nulla sciolta dalla *realtà* dello scopo; ne è piuttosto lo stimolo mediante il divertimento.

Falsa e vera attualizzazione

Nelle rappresentazioni i buoni drammi tornano, ma non sono mai gli stessi. Per ogni nuova generazione bisogna perciò rifare la messa in scena e ciò più volte. Il cambiamento della rappresentazione si fa particolarmente netto quando in platea comincia a prendere posto un'altra classe. Ma se la scena non resta invariata, tipo anticaglia, non per questo è un guardaroba ai cui ganci si possano appendere sempre nuovi vestiti. Insomma, i personaggi e i luoghi di un antico dramma non possono venir «modernizzati» totalmente e radicalmente. Permane in ogni caso il costume dell'epoca in cui si svolge il dramma dato. Non è affatto in contraddizione con ciò la pratica del barocco, che vestì alla moda gli antichi eroi, facendoli agire in corrispondenza. Il barocco infatti metteva sì in scena eroi antichi, però non drammi antichi ma appositamente scritti; e così non falsava drammi antichi se ne trasponeva il materiale nelle proprie figure e nei propri conflitti cortesi-borghesi. Da un humus molto meno creativo ma ancora più intellettualizzato, l'*Orfeo* di Cocteau, per esempio, composto negli anni Venti del nostro secolo, portano camicia da polo e occhiali di corno; e anche questo, senza scandalo. Non c'è però idiozia di peggior gusto che recitare Amleto in frac, o, con più modesto esempio, ambientare il primo atto dei *Racconti di Hoffmann* in un bar scintillante. Oppure mettere vestiti da proletari ai masnadieri di Schiller e una maschera da Trockij a Spiegelberg. Questa è una reazione snobistica, o almeno esagerata, alla mania, comunque già finita da un pezzo, di fare teatro storicizzante. Giusta è solo l'ovvietà che ogni teatro è quello del suo tempo, non fedele ballo in maschera né pedantesco divertimento da filologi. Perciò per essere rivivificata la scena ha bensì bisogno di uno sguardo dovunque nuovo e in essa esercitato, però tale che il profumo del tempo della poesia e del suo scenario non si vanifichi mai. Infatti proprio la nuova parzialità dello sguardo richiede che i personaggi e le

vicende siano collocati nel luogo dell'ideologia loro assegnata tramite la poesia, se odio e amore, feccia e modello devono avere l'oggetto designato dal poeta. La scena in vista della quale l'autore ha composto, invece che gettata via deve essere mutata per esser resa riconoscibile e perché siano resi tali per esempio i conflitti di classe che in essa si svolgono e che solo ora sono divenuti decidibili. Solo così il teatro viene non stilizzato in attualizzazione ma effettivamente stilizzato e ciò, come nella scena, anche, e con maggior precisione, nella messa in luce e nella modellazione rinnovate del *testo per la scena*. Oltre ai risaputi tagli, rientrano qui addirittura le rielaborazioni di un dramma, nella misura in cui questo in più luoghi è invecchiato o anche non maturato o non è stato condotto a termine e nella misura in cui - conditio sine qua non - il rielaboratore o completatore è affine all'autore e al suo livello. E' così che Karl Kraus ha salvato dal tran tran in cui erano caduti, non soltanto i testi di Offenbach ma l'intero diamante di quella musica. E così che Brecht ha visto *Il precettore* di Lenz come una pianta umana che si protende dalla miseria feudale del Settecento e cresce in quella capitalistica del Novecento. Ma la situazione si fa subito critica quando registi sfacciati, autori mancati o penosi epigoni vogliono servirsi di cose antiche come stampelle e surrogato di produzione. Gli epigoni completatori (modello: la conclusione del *Demetrio* schilleriano) sono in letteratura quel che erano gli orribili restauratori ottocenteschi di fortezze e castelli in quel che allora si chiamava architettura. Come questi ultimi, anche quelli sono diventati più rari, in compenso arditi registi trasferiscono in continuazione un'indicibile attualizzazione nel testo drammatico sulla base di una sua «interpretazione» da politica volgare. Tutto allo scopo di visualizzare una sia pur lodevole tendenza fuori dello specchio dell'opera invece che al suo interno. Non c'è neanche bisogno di ricordare - e la tendenza era lì estremamente non lodevole, cioè prefascista - un *Guglielmo Tell* in cui, messa la sordina e un bel ritocco sugli uomini della libertà, Gessler veniva messo al centro come il personaggio «interessante». E meno che mai quando la commedia *Il mercante di Venezia* dovette prestarsi a spalleggiare la gazzarra antisemita. Infatti, anche nel caso della tendenza più giusta, l'attualizzazione volgarmente politica sconfina in un campo estraneo all'opera, *perdendo il dramma dato*. E' il caso di una *Maria Stuarda* messa così male in scena e scardinata dalle sue misure, che

non ne risulta più una tragedia ma un osannato trionfo di Elisabetta, perché costei dovrebbe rappresentare - mediante un'inaudita ristrutturazione drammaturgica - l'ascesa del capitalismo di fronte alla franco-cattolico-neofeudale Maria. Storicamente questo per la verità non è sbagliato, ma per il dramma dato (ultimo atto) è ancora peggio, soprattutto molto più superfluo che restaurare un castello secondo il gusto degli anni Ottanta. Solo in un personaggio polivalente già nel testo poetico, in testa a tutti Amleto, è al più giustificabile l'exasperazione di uno dei suoi tratti, magari di uno finora trascurato; ma anche questi tratti devono essere stati messi in luce da Shakespeare e al regista tocca solo svilupparli. Solo come sviluppo e maturazione successiva di questa specie si ha rinnovamento nel teatro e solo a tal fine vengono citati sulla scena i capolavori, per quanto felicemente se ne faccia cadere il «tono da galleria» e il valore da museo. Nemmeno Riccardo in recita come se fosse Hitler ma incarna oggi con tanta maggior chiarezza una parte di hitlerismo quanto più attraverso Shakespeare rappresenta la propria situazione e quella del suo tempo. Nello stesso dramma vale qualcosa di simile, almeno quanto all'allegoria della salvezza, per Richmond e per il bel domani intorno a lui. Comunque questa rappresentazione deve essere eloquente, non un museo delle cere storico con l'«atemporalità» e l'«universalmente umano». Dicendo eloquente si intende qui che il dramma classico deve venir detto e rappresentato così che non il presente venga imposto al dramma, ma che il dramma significhi anche il presente. E ciò sulla base dei suoi conflitti, contenuti di conflitti e soluzioni mai esauriti nel loro tempo; anzi ogni grande dramma classico mostra in questi suoi conflitti e soluzioni un *'esigenza* che per così dire supera e *oltrepassa* il temporaneo. Perfino i drammi composti nel presente posseggono significato drammatico attuale (nel senso di indicazione e chiarificazione) solo se colgono questa esigenza di oltrepassamento. C'è un processo sociale (fra individuo e comunità, fra le stesse forme comunitarie in contrasto) che dagli inizi greci del dramma si spinge nel futuro, fin nella società delle contraddizioni non più antagonistiche ma ovviamente non scomparse. Questo processo, drammaticamente concentrato e veicolato da personaggi tipici, rende ogni grande dramma grande appunto perché è capace di nuova attualità e lo rende attuale appunto perché trasparente nei confronti del compito futuro,

quello di essere una tragedia ottimistica. Nel *Nipote di Rameau* Diderot scrive: «Di colonne ce n'erano molte per la via e il sole che sorgeva le illuminava tutte, però solo quella di Memnone risuonava». Questa statua indica il genio in contrapposizione alla mediocrità, ma nel senso puro della cosa essa indica la durevole forza risonante e l'attualità dei grandi drammi in direzione del sorgere del sole. La messa in scena attuale disporrà perciò le cose al meglio se si orienta in questo senso. Esso è immanente ai drammi più veri, dal *Prometeo incatenato* al *Faust*; non ha bisogno di nessuna pubblicità visiva inflitta o aggiunta, ma solo di rendere visibile.

Ancora sulla vera attualizzazione: non paura e compassione ma ostinazione e speranza

La misura di tale rinverdimento deve però esser sempre rielaborata di nuovo. Nella maniera più sicura essa si ricava dall'esistenza di nuovi drammi importanti e dalla loro comprensione. Si ottiene, in non ultima istanza, dalla grande differenza fra l'immagine di desiderio in un'epoca socialista e nell'epoca precedente. Questa differenza si fa palpabile in quel che Schiller chiamava la «ragione del piacere in oggetti tragici». Nel saggio così intitolato, e più chiaramente nel successivo *Sull'arte tragica*, Schiller apparentemente non si libera dalla definizione aristotelica della tragedia. Per di più egli non intende far distinzioni fra dramma barocco e tragedia classica, poiché entrambi dovrebbero commuovere lo spettatore. Ed è proprio dalla *commozione* che Aristotele procedette per arrivare alla sua celebre dottrina sul fine della tragedia: essa dovrebbe suscitare gli affetti della paura e della compassione. Schiller accentua solo la compassione, ma anche nell'originale aristotelico la tragedia classica ci mostra personaggi, e innanzitutto eroi, in una situazione di sofferenza. E, come è noto, il potenziamento, drammaticamente ottenuto, della paura del dolore e della compassione per esso, deve liberare lo spettatore da questi affetti. Cioè attraverso l'accrescimento tragico gli affetti devono venire abreagiti al normale livello che hanno nella vita. Questo è il senso della catarsi o purificazione aristotelica, quale catarsi che include sempre commozione mediante lo sofferenza drammaticamente vissuta.

Certo solo con Euripide la commozione è entrata nella tragedia, per cui Aristotele gli ha riconosciuto la più forte efficacia drammatica nel senso detto. Qui però è presupposto non soltanto il dramma specifico da cui emana la commozione ma anche e soprattutto un atteggiamento che sottolinea meno la ribellione al destino che il soffrirne - sia pure con gran coraggio - e il soccombervi. Tutta quanta l'antica società schiavile non ammetteva, o almeno non voleva ammettere del tutto, una tragica rivolta nel soffrire, un Prometeo come l'eroe tragico per eccellenza. Ciò, nonostante la trilogia di Eschilo su Prometeo e nonostante la consapevolezza che gli eroi tragici sono meglio degli dèi, anzi del destino. E ora è istruttivo proprio per la *misura del rinverdimento dell'aspetto drammatico* constatare che soprattutto la catarsi dalla paura e poi quella dalla compassione sono diventate per noi l'effetto tragico più estraneo. Si può obiettare che, come visto, ancora Schiller lo prediligeva (però sottolineando esclusivamente la compassione); che precedentemente Lessing nella *Drammaturgia amburghese* lo aveva difeso o purificato di nuovo (però anche lui previa riduzione della paura, che deve essere la compassione riferita a noi stessi). Ma già l'intraprendente, dinamica società borghese comprendeva l'antica ragione del piacere suscitato dagli oggetti tragici solo fraintendendola; già per essa con l'eroe tragico, anche con quello della tragedia greca, viene attualizzata un'immagine di desiderio del teatro completamente diversa da quella che comporta i soli affetti passivi della paura e della compassione. L'affetto della paura è senz'altro caduto insieme con la tragedia del destino; e la compassione? Nel *Prometeo* di Eschilo e in quel che gli è connesso, questa specie di emozione è molto minore dell'*ammirazione*. Anzi si possono constatare molte più cose e completamente diverse nello spostamento di affetti così intervenuto in questa essenzialissima specie di attualizzazione. Infatti se la ragione del piacere suscitato dalla tragedia non è più paura e compassione, allora non resta nemmeno soltanto ammirazione. Piuttosto - e solo in quanto tale essa è vista anche *negli stessi personaggi tragici* - essa è *ostinazione e speranza*. Questi sono i due affetti tragici nella situazione rivoluzionaria, e non capitolano davanti al cosiddetto destino. L'ostinazione in verità scompare in e da chi vince *portando aiuto*, negli eroi della società e dell'opera drammatica del socialismo; corrispondentemente alle contraddizioni non più antagonistiche e

alla solidarietà sostanziale. Tanto più importante essa è però in e su chi vince *fallendo*, negli eroi dei dramma della tradizione classica, i quali - per dirla con Hebbel - hanno scosso il gran sonno del mondo. E la speranza specifica, che in questo fallimento ha sempre avuto il suo adeguato paradosso e che costituisce la ragione migliore del piacere per suscitato dagli oggetti tragici, trova il suo luogo non paradossale soltanto e non prima che nel teatro socialista. (Di modo che qui veramente, come volevano gli ultimi drammi [«Romances»] di Shakespeare e il *Faust* di Goethe, il tragico può essere superato.) Nel complesso il teatro nella sua istituzione morale e paradigmatica si rischiera come istituzione rasserenante-anticipante. Perciò c'è serenità anche nella tragedia classica, non soltanto nella commedia critica, non soltanto nella commedia leggera. Perciò proprio intorno agli eroi tragici, anzi anche intorno all'autentica commozione, cioè intorno alle nobili sconfitte della tragedia, si apre tutt'intorno l'orizzonte del mattino. Quando Schiller dice «Solo ciò che non si è verificato mai e in nessun luogo non invecchia mai», dice una cosa indubbiamente, diciamo così, esagerata; e tuttavia c'è in essa, sotto tanta rassegnazione pessimistica e idealistica, un nucleo materiale. Solo che essa deve dire: «Quel che non si è dato *mai e in nessun luogo completamente* ma che è *imminente quale evento degno dell'uomo e costituisce la missione*, proprio questo non invecchia mai». La parte di futuro che agisce dà dunque la misura vera e propria della freschezza, anche nella commedia che critica il presente, in quella leggera che gli dà esiti gradevoli e tanto più nella sublimità del mondo tragico. Poiché l'influsso dei suoi eroi, ricco di speranza, rende chiaro che la loro sconfitta non è del tutto vero e che in essa si leva l'elemento del futuro.

31. IMMAGINI DI DESIDERIO IRRISE E ODIATE, IMMAGINI VOLONTARIAMENTE UMORISTICHE

Non mi meravigliero se prossimamente qualcuno destinerà

un capitale di cento milioni a verniciare a bianco d'olio tutti i negri o a squadrare l'Africa.

G. Freytag, *I giornalisti*

La parolina «se»

Si fanno mezze risate su molte cose che non sono allegre. Di uno che ha sfortuna si ama sorridere e se lui è intelligente ride con noi. E' questo il luogo di uno scherzo particolarmente insipido ma che dà nell'occhio. Quant'è buffo che uno abbia perso le chiavi e perciò arrivi in ritardo. Si è soliti raccontare e liquidare come una buona battuta che uno non si libera dal raffreddore. Il riso serve qui a ridimensionare la situazione, a renderla secondaria e quasi come se non ci fosse. D'altra parte ci diverte, anzi è proprio divertente, poter trasformare per sé soli, e solo con un dito per così dire interiore, le cose che non ci vanno o che conosciamo in altri come cose che non vanno. Bello, se andasse così, ma si ride anche perché non vanno così. Da qui il proverbio: Se non ci fosse la parolina «se», ci sarebbero molti milionari. Oppure: Se i desideri fossero cavalli, tutti i mendicanti sarebbero cavalieri. Questo motteggio è giusto e tuttavia vi restano molte cose strane e, più ancora, lasciano perplessi. Infatti un tono così allegro ama molto espandersi, finché non è altro che sarcasmo e sogghigno. Si estende a spese dell'anticipazione, di quella insolita. Forse ha riso così già l'uomo della preistoria, quando un sognatore voleva dargli a intendere che la carne si poteva arrostitire e così la si sarebbe mangiata un giorno. Sono aberrazioni, esse hanno sempre contro i motteggiatori. E' vento e diventerà acqua come ogni vento. Non è che così finisca ogni vento, ma chi è meschino ama udire questo.

«Tutta la moda nuova non vale niente»

Di conseguenza si motteggia assai facilmente, anche nel modo più sentito, sul nuovo. Chi ne è portatore dà fastidio, perché, a quanto si dice, l'uomo si abitua a tutto, anche al peggio. L'insolito resta per il piccolo borghese una miniera di scherzi e repulsione; e ciò è connesso con il suo insicuro accontentarsi. Il comico dice in tutta libertà che i nuovi cappelli da donne sono un orrore; secondo questa ricetta vengono cotte e servite le spiritosaggini sul futuro. Ma certo vi si può aggiungere che questa specie di battute mostrano anche radici in tutt'altra classe e in tempi molto remoti.

Di questo vivono e vive la repulsione del piccolo borghese, senza saperlo, e solo la malignità ne è il rampollo. Anche il contadino non mangia quel che non conosce, ne aveva buon motivo finché il nuovo gli veniva dal latifondista e dalla città, che lo depredavano. Nel contadino ciò è rimasto a lungo quale qualità acquisita e, su tutt'altra base, lo faceva esclamare insieme col piccolo borghese: tutta la moda nuova non vale niente. E un altro motivo è addirittura in una timidezza di fronte all'innovazione, molto antica e quasi archetipica: nella superstizione come residuo di un'epoca magica da tanto tempo passata. Quando in Polonia vennero introdotti i primi aratri di ferro e poi ci fu un cattivo raccolto, i contadini l'attribuirono al ferro e tornarono all'aratro di legno. Ciò è a dire: nei buoni tempi andati, all'età del legno, della pietra, del bronzo il ferro non c'era, perciò questo materiale tardivo non è buono per gli usi tramandati. Allo stesso modo, la circoncisione viene praticata, in tutti i popoli che la coltivano come residuo dei primitivi sacrifici umani, con un coltello di legno o di pietra; i templi delle antichissime divinità ctonie non potevano essere costruiti o riparati con strumenti di ferro. Trasposto dal vecchio coltello di pietra alla casta sacerdotale, a ciò è simile il fatto che a Roma i plebei hanno conseguito solo per ultimi l'ufficio del sacerdos, fino ad allora arcaicamente riservato ai patrizi. E il dio romano-cattolico a sua volta capisce solo il latino; una messa in tedesco sarebbe quel che era il ferro per l'antica madre terra agli occhi dei vecchi contadini polacchi: sfida, abominio. Per la superstizione, su tutte le novità c'è scritto che non portano benedizione. Un residuo dell'antica paura viene analogamente applicato, da ceti arretrati o non al passo con i tempi, anche a un futuro che a loro non va bene. L'insolito è estraneo in ogni caso e così lo si schernisce, con un sorprendente contrattacco al desiderio di sorpresa.

«Le Néant»; «Un autre monde»

Lo scherzo si fa più spinto quando presenta il nuovo stesso svilendolo. Quando addirittura gioca con le oscurità che questo contiene e lo dissolve in un *eccitante* orrore. L'elemento eccitante indica sempre il piacere per qualcosa che non va più per la retta via, cioè per quella consueta. Molto presto il teatro degli

incantesimi criticò la magia, non tanto per disincantarla quanto per far cadere, agli occhi del pubblico, un'ombra curiosa e comica anche sulle meraviglie della tecnica. Il sogno di oltrepassare i vecchi confini viene così fra l'altro ridotto a divertimento sul sensazionale; un commediante può far da maestro a un inventore. Qui rientrano i trucchi col fuoco: l'arte di camminare sui carboni ardenti, il mangiafuoco, lo sputafuoco. Powel the Fire-Eater nel 1762 arrostiti una bistecca sulla lingua mettendoci sotto del carbone ardente; la lingua era spalmata con un ignoto protettivo. È questo il luogo delle illusioni ottiche, soprattutto dei giochi di specchi testimoniati dal xvi secolo. Benvenuto Cellini narra di fantasmi proiettati sul fumo durante uno spettacolo al Colosseo; gli specchi necessari vennero importati a Roma dalla corte del khan dei tartari. Se ne è conservato il trucco di far sparire e riapparire persone viventi mediante giochi di specchi: «Le Néant» a Montparnasse è il locale che ancora oggi fa scomparire senza traccia alla vista e poi fa tornare dal nulla all'esistenza persone e oggetti che un attimo fa stavano sulla scena. Nel 1865 Tobin e Pepper costruirono «The Cabinet of Proteus» in cui uomini e donne ricomparivano trasformati: nudi in un letto a far l'amore o vestiti da penitenti sul rogo. Ma «Le Néant» di Montparnasse non dà forse l'impressione che, tanto tempo prima di Sartre, esso volesse già sminuire e schernire ogni progresso come un progresso verso il nulla?

Cose del genere mancano ancora meno quando si esagera il nuovo con immagini. Da cento anni i giornali umoristici ricavano il loro materiale da come sarà l'uomo tra cento anni. Lo scherno si fa tanto più forte quanto più stranamente lo stesso motteggiatore è colpito dalle sue smorfie anticipatrici. Allora certo la caricatura può innalzarsi a un'altezza che al foglio umoristico non può che mancare. E' a tal proposito significativo un grottesco libro illustrato e con didascalie dell'Ottocento, alla svolta dal romanticismo alla tecnica: *Un autre monde* (1844) di Grandville; l'autore morì tre anni dopo in manicomio. Qui si passa dal vecchio a un nuovo mondo e la descrizione del passaggio si mescola a simpatiche scene di genere infernale. Sul frontespizio si promettono «Transformations, Visions, Incarnations, Ascensions, Locomotions..., Metamorphoses. Zoomorphoses, Lithomorphoses, Métempsychoses, Apothéoses et autres choses». Non tutte queste promesse vengono mantenute, però il sipario si alza su un panorama contortamente utopico. Ci

sono uomini rimontati, doppi mangiatori che hanno mascelle avanti e dietro e ci danno dentro. Gli strumenti si sono resi autonomi da un pezzo, sono giganteschi insetti di ferro, i loro muscoli sono tenaglie o leve, la testa un martello da fucina, che ribadisce chiodi facendo cenno di sì. Un «Concert à la vapeur» fischia, sferraglia, stride con precisione e senza nessuno: tutti gli strumenti vanno a vapore, sono quasi diventati essi stessi macchine a vapore; una biella oscillante, con mano annessa, fa da direttore. Anche i «Mystères de l'infini» vengono tecnicizzati: Giove, Saturno, Terra, Marte sono collegati da un ponte di ferro; il ponte appare illuminato da lampade a gas, grandi quanto una piccola luna. Baudelaire disse di Grandville e dei suoi disegni: «E' un cervello letterario malato, ossessionato dagli incroci più illegittimi... Con coraggio sovrumano quest'uomo ha passato la vita a correggere la creazione». Ma piuttosto e correttamente egli fu il talento capace di rendere in immagini i Gargantua della tecnica e di nutrire il suo orrore con questo scherzo. Ognuna di queste immagini dà in caricatura e deforma i mezzi per rendere felici gli uomini con la tecnica.

Sul palazzo di giustizia del futuro sta come assioma: «Les crimes sont abolis, il n'ya plus que de passions» - un serio vertice nel ribelle scherno di sciocchezze utopiche. Questo quanto a Grandville e al suo oracolo; un piccolo borghese schizofrenico, un considerevole orrore di fantasia tecnica ha qui mangiato troppo Proteo o magari Prometeo; e gli ha fatto male. Comunque ogni stranezza, come s'è visto, comporta un po' di umorismo (cfr. p. 117) come suo rovescio; come del resto si notò in vari prodotti del surrealismo. Al di fuori del surrealismo lo si può mostrare nella maniera migliore nei montaggi infernali, i «paradisi voluptatis» di Hieronymus Bosch, le cui nouveautés ibride venivano collezionate dalla corte spagnola solo per divertirsi. E non del tutto privo di affinità appare il peculiare orrore spiritoso anche nella esasperata famiglia di protesi disegnata da Grandville, in cui follia e divertimento esplodono insieme. Difficile saper come prenderlo; l'allegria salva, perfino in maniera frivola, da ogni lontananza, che si fa demonica, in cui l'uomo e poi la macchina possono trasformare il mondo: l'umorismo salva dall'estrema artificiosità o insania di figure ibride astratte e tuttavia rappresentabili, dal regno delle ombre della lussuria tecnica, dell'*utopia nera*. Al tempo stesso però l'umorismo vi si trova obiettivamente, quale principio del

«grottesco» che di parola e di fatto proviene dalla «grotta» o dal mondo degli inferi, padre o fratello di una risata che proprio all'inferno non può mancare. Qualcosa ne appare nelle caricature di cui si è parlato, nelle caricature, piene di paura, della tecnica e delle sue protesi. Con un sogno angoscioso, maligno o sarcastico, pieno di spavento nei confronti della sfida tecnica e di quel che essa evoca. In un disegno di Grandville giganteschi occhi a mandorla si aprono nel cielo; certo nemmeno il sarcasmo più spaventoso poté prevedere i giganteschi bombardieri del futuro e la bomba atomica.

«Gli uccelli» di Aristofane e Nefelococcigia

Il motteggio del nuovo si scatena in lungo e in largo quando ha un incarico. Un incarico della classe dominante contro il dilagare dell'insoddisfazione e delle sue immagini. Allora si cercano dei *laudatores temporis acti* e molto prima di fuggire il nuovo coi romantici, essi gli menavano fendenti coi satirici. In sé la satira politica è indubbiamente più vicina alla classe oppressa che a quella possidente, cui nella vecchia situazione le cose vanno bene e che vi vuole permanere. Il motteggio del mimo siculo viveva dunque senz'altro nel popolo e anche gli antichi commediografi attici non solo prestavano orecchio alla parola del popolo ma gli guardavano anche in cuore quando facevano ridere sul vecchio andazzo delle cose. Ma la reazione durante e dopo l'infelice guerra del Peloponneso fece sì che lo scherno si volgesse sempre più contro la saccenteria e più per nulla contro il vecchiume. E venne ponderatamente mobilitato anche l'odio del piccolo borghese nel *demos*, l'odio contro l'inusitato e i suoi modi. La prima satira politica fu dunque reazionaria, rivolta esattamente contro le utopie; il suo campione, Aristofane, scrisse diverse delle sue migliori commedie a spese della speranza rivoluzionaria. Una si intitola *Le donne a parlamento* e prende in giro il progetto di dare il diritto di voto alle donne e di rendere comuni i beni; un'altra si intitola *Gli uccelli* e prende in giro tutta l'utopia socialista. Perfino il soprannome di «dimora delle nuvole e dei cuculi» (Nefelococcigia) risale letteralmente agli *Uccelli*, così pure il maggior numero di immagini di genere umoristico, con cui da allora si è pensato al cosiddetto stato del futuro. Due ateniesi

suggeriscono agli uccelli di fondare una città fra le nuvole, non senza l'intenzione di volarvi loro stessi. Uno, Pistetero (Buoncompagno), «aizza» fringuelli, cince e rondini; insegna loro che in origine hanno dominato il mondo loro invece degli dèi e devono tornare a dominarlo. L'altro, Evelpide (Sperabene), crede, bravo e tonto, alla fondazione di una città nell'aria, a Nefelococcigia lassù fra terra e cielo, per controllare entrambi. Lo stato degli uccelli deve diventare il regno della libertà: decenza e costumatezza sono bandite, domina la «natura». Seguendo in tutto il predominio della «natura» sulla «legge», come gli aveva insegnato l'illuminismo sofisticato, il corifeo si rivolge agli spettatori:

Chi di voi vuol passare lietamente il resto della vita fra noi uccelli, venga pure, lo invitiamo. Tutto quel che da voi la legge proibisce come empio, è bello e virtuoso fra noi uccelli.

Ma quanto bella e virtuosa sia questa naturalezza risulta da un tale che Aristofane introduce per insozzare tutto quel che gli capita a tiro. E si pensa a una legge, nella perfetta cattiveria, nella geniale strategia della calunnia di questa commedia, «secondo cui è motivo di gloria impiccare e mordere il proprio padre». Tutto quanto il sogno sociale appare qui dunque un misto di crimine e farsa; la sua «natura» non ha un terreno, tranne quello dei vapori delle nubi. Strano solo che la bella città fra le nuvole, questo riflesso di tutte le lontane isole beate, sia apparsa per la prima volta attraverso il motteggio.

Allegra rilancio: «La storia vera» di Luciano

Da sempre una vita migliore viene narrata come se ci fosse già da qualche parte. Anche cose forestiere possono apparire migliori perché sono almeno diverse e inaudite. La forma in cui si dà conto di cose del genere è il libro di viaggi oppure le narrazioni sul tipo di Sinbad. Anche le fiabe politiche hanno scelto spesso questa forma; la terra felice è significativamente molto in là. Su un'isola lontana, in un mare del sud; le meraviglie che se ne narrano sono volutamente incontrollabili. Il motteggio più ilare su questa specie di bugie è *La storia vera* di Luciano, che contiene anche un modello di Münchhausen. Gottfried Burger ne riprese quasi letteralmente

delle storie e Tommaso Moro, che ha tradotto i dialoghi di Luciano, non si trattenne dall'intessere anche la sua *Utopia* con filato marinaresco. Anche le straordinarie, gigantesche immagini di Rabelais (il mondo in bocca a Pantagruel, fatto di venticinque reami abitati, senza contare i deserti e un'ampia striscia di mare) hanno molto profittato della *Storia vera*; e Rabelais è l'unico ad aver superato Luciano nel grottesco: in una dimensione da rinascimento. Al semplice motteggiatore Luciano, in una società in decadenza, scetticamente dissolutrice, mancava assolutamente la grandezza del motteggio utopico; ma il suo scetticismo lo rese sodale proprio dell'elemento scapestrato, l'unico a emergere da quelle strepitose notizie. Non senza che, come è spesso il caso con l'ironia, quelle favole venissero schernite tanto a lungo che infine il motteggio le imitasse e superasse. Luciano produsse così una fantasticheria ricercata, quasi a sua volta utopica, su cose non esistenti, lieve, spensierata, quasi da abitante delle isole beate. Come dice l'ambiziosa introduzione, egli vuol tener dietro ai grandi mentitori, Ulisse in testa, ma anche ai poeti, ai filosofi, agli storici e soprattutto alla geografia leggendaria. Egli prende in giro soprattutto fabulantes del tipo di Antonio Diogene, che in nientemeno che 24 libri aveva trattato delle *Meraviglie al di là di Tule*. Di tali avvenimenti Luciano dice: «Io non rinfaccio loro il loro carattere menzognero; ma quel che mi sorprende è che non temevano di essere scoperti. Desiderando far parte del mondo degli scrittori e dei mentitori e non essendo in grado di riferire fatti reali (perché non mi è successo niente di importante) dico in anticipo l'unica cosa vera, cioè che racconterò bugie. E ora comincio con quel che non ho né visto né udito e, quel che è di più, scrivo di cose che non sono mai accadute né mai lo potrebbero». E Luciano, facendosi beffe lui stesso della possibilità delle sue terre di fantasia, con cinquanta altri bugiardi fa vela oltre le colonne d'Ercole. Il mondo conosciuto resta indietro (solo di tanto in tanto esso viene riflesso sulla luna, specchio della terra appeso in cielo). E nel mondo ignoto c'è tutto quel che Tantalo brama e Giove nasconde. Luciano ha fatto uso di motivi della sua patria siriana, che più tardi si ritroveranno nelle *Mille e una notte*, per esempio nelle storie di Sinbad il marinaio. C'è una specie di uccello Rok, c'è un pesce gigantesco che inghiotte la nave di Luciano e varie altre perle da brivido. E poi ci sono motivi alcoolici, motivi da «Vinland» che ritorneranno solo nelle leggende di viaggi medievali

e nelle immagini delle scoperte. Infatti sulle isole al di là delle colonne d'Ercole il viaggiatore vede gigantesche orme, quelle di Ercole e di Dioniso. E seguendo queste ultime arriva a un fiume dove scorre vino, con pesci che fanno ubriacare e sulla riva donne in parte trasformate in viti, che perciò inebriano il doppio. D'altra parte Luciano assegna agli abitanti della luna aria liquida come bevanda, 1700 anni prima che venisse prodotta, mentre (affinché l'insensatezza abbia ragione nonostante tutto) ragni colossali coprono lo spazio fra la luna e la stella mattutina con una ragnatela percorribile. Ma molto più straordinario è questo: la nave delle bugie percorre l'Atlantico per sapere, proprio così: per sapere «quale sia il confine dell'Oceano e chi abiti sulla riva opposta». Ciò è più chiaro della celebre profezia di Seneca secondo cui un giorno la cintura dell'oceano si sarebbe strappata, ma la previsione delle opposte rive dell'Atlantico sta in uno scritto sarcastico sulla menzogna e sulla fantasticheria. Certo: quando il narratore veritiero raggiunge una città meravigliosa, la riproduce come una città assurda, tante sono le meraviglie, e così la terra delle meraviglie consiste soltanto di cose impossibili. In questo senso lo spirito di Luciano è un ottimo, gaio antidoto contro i poeti che mentiscono, perfino contro i Munchhausen che utopizzano. Diverso resta però se un Munchhausen di tanto in tanto utopizza perché le sue fanfaronate sono cresciute di tono, oppure se un utopista si avvale di meraviglie di viaggio per dar forti colori alla sua isola felice. Le intenzioni sono nei due casi radicalmente diverse, così come metodologicamente diverse sono le frottole di Munchhausen e le fiabe felici di Tommaso Moro. Perfino l'utopista più astratto non aveva in mente niente di impossibile ma solo cose possibili, anche se la storia vera di queste ultime era malconcia e non realizzata. Non ci sono fiumi dove scorra vino, ma la sovrabbondanza per tutti, che ugualmente non c'è, trapassa subito dall'allegria bugia nel più allegro dei compiti.

Immagini di desiderio volontariamente umoristiche

Da ultimo ci sono sogni precorritori, che credono nel nuovo e tuttavia ne ridono. Lo fanno volontariamente, non hanno bisogno di un motteggiatore dall'esterno, nascono già umoristici. E proprio perché il presente si disloca in loro *destando sbalordimento*, con

futuro ovunque ma non creduto vero. In modo particolarmente divertente si offre a tale gioco lo scambio di elementi tra esseri viventi. Nel romanzo dell'orrore *Docteur Lerne* Maurice Renard vi provvede col coltello occupandosi di scambi di cervelli. Un medico trapianta cervelli di vitello in teste di leone, cervelli di scimmia in teste umane e viceversa. Egli così cambia e mescola le specie; suo nipote infuria in un toro in cui il dottore ne ha posto il cervello. Molto prima questo medico criminale si è ucciso e ha trapiantato il proprio cervello nella testa del suo grande maestro, nel cui corpo e dignità ora vive. Se questo è scherno di desiderio chirurgico, esso diventa elettroerotico nel romanzo su Edison di Villiers de l'Isle-Adam *Eva futura*, una specie di baraccone con sirene meccaniche ma realmente viventi. Vi si narra della creazione (trasformazione) di una donna a opera di Edison, il prodigioso americano in persona. L'inventore produce per Lord Ewald una preziosa imitazione di Alicia, la bellissima donna amata dal Lord, ancora più bella per l'aggiunta tecnica dell'anima di una creatura femminile superiore. Metallo puro, carne profumata, i nuovi misteri del microfono, del fonografo e della corrente elettrica (*Eva futura* apparve nel 1886) si riuniscono per fare l'«Automate-electro-humain». Quel che i costruttori di automi nel rococò e Spallanzani nei *Racconti di Hoffmann* avevano cominciato, viene qui per così dire portato a compimento; infatti la nuova Olimpia non è più una bambola ma di fatto l'ideale della donna. Nonostante Edison, certo, la linea non è moderna; il progetto stesso, la virgo optime perfecta, è addirittura antico. Essa è pensata magicamente nel mito di Pigmalione, e Afrodite fu benigna con lo scultore vivificando la statua immacolata, intatta da noie organiche. E inoltre, passando nuovamente al comico: in un frammento conservato del dotto divertimento latino, il *Prometeo liberato* di M. Terenzio Varrone, il titano, dopo essere stato liberato, apre una fabbrica di uomini e Scarpadoro, un riccone, ordina una ragazza « di latte e cera finissima, qualità api di Mileto ». Lo spirito è lo stesso che nel romanzo su Edison e seguita a prendere di mira il vecchio homunculus, qui subito prodotto come vergine sintetica. Una strada effettivamente nuova nel campo dell'umorismo elettro-utopico, anzi del paradosso, la intraprese H.G. Wells con la sua *Macchina del tempo*. Questa macchina, anche rispetto alla qualità della narrazione, è riuscita molto meglio delle successive fiabe politiche di Wells, di livello liberal-sciropposo. La macchina del

tempo non va né a destra né a sinistra ma solo avanti e indietro sulla linea del tempo, quale asse spaziale non più immaginario. In laboratorio l'inventore sale a bordo del fantastico veicolo e mette la leva sul futuro. Intorno a lui si fa notte, cioè la successiva, poi il giorno dopo, in un'ora passa la settimana seguente, l'inverno e l'estate prossimi, che, aumentando i giri della macchina, appaiono solo come un riflesso di bianco e verde. Si sfreccia attraverso decenni, secoli. Finalmente il viaggiatore ferma il motore nel paesaggio, che - nello stesso luogo della sua camera - ci sarà nell'802701. Vi trova gente del tutto innocua, rimasta a livello infantile, che canta, balla, intreccia fiori; sotto terra invece abitano i morlocchi, creature collose e nerastre di intelligenza molto superiore. Sono i proletari di una volta e quelli dei fiori invece sono i ricchi istupiditi nell'ozio, tenuti ora dai morlocchi come bestiame, come provvista di carne viva. Il viaggiatore nel tempo torna, dopo vari pericoli, dall'anno 802701 ai suoi amici presenti, recando un fiore che attualmente non esiste su tutta la terra. Promette di svelare il mistero della macchina non appena avrà provato con essa anche l'altra direzione del tempo, il passato. Ma da questo viaggio, assicura Wells, il viaggiatore non tornò più, sia che si sia stanziato nel diluvio sia che, andato ancora più indietro nel passato, sia stato vittima di un ittiosauro. Fin qui questo interessante scherzo, che gioca da virtuoso col popolare concetto di tempo, meno da virtuoso col popolare concetto microborghese secondo cui, «dato che l'uomo non cambia», ci saranno classi anche fra millenni. La classe degli oziosi, anche se divenuti commestibili, in alto, quello degli operai, anche se dotati dell'unica intelligenza rimasta, quella di creature da fogna, in basso. In maniera del tutto reazionaria finisce l'ultimo quadro, totalmente morlocchiano, che, andando oltre Wells, Aldous Huxley ha prodotto, con l'ironico titolo shakespeariano *Brave New World*. Qui solo gente condizionata abita il futuro, asettica, senza sentimenti, e divisa senza sentimentalismi nei gruppi condizionati dei robot e dei capi. Gli individui sono aboliti, la società funziona come un pannello di comandi e la stupida immagine di desiderio, che Huxley presenta come comunista o fascista - per lui pare sia lo stesso - è per così dire stridentemente comica. Ride talmente a crepapelle che non riesce nemmeno a distinguere il capitalismo monopolistico dalla socializzazione dei mezzi di produzione. Tanto incapace di umorismo utopico è divenuta la borghesia liberale; il suo gioco

sbocca nell'orrore e nella stupidità. Come l'individual-agitatore Huxley mostra, essa è ormai capace soltanto di assassinio della speranza e di anti-utopia. Ci si tenga piuttosto a *Èva futura* e soprattutto alla *Macchina del tempo* nella misura in cui essa resta tecnica, e a simili racconti umoristici. Proprio il socialismo ha posto per immagini di desiderio liberamente umoristiche, di autentica specie futura; anzi esse potranno formare in esso un proprio, gioioso genere letterario, quello dei *progetti spumeggianti*. Quando una piccola età dell'oro comincia a principiare, varie immagini di desiderio possono venir esagerate, ma nessuna più è oggetto di caricatura.

32. HAPPY END, SMASCHERATO E TUTTAVIA DIFESO

Il cancan è la mia danza
vispo come la Pompadour
perché penso con costanza
solo l'amour l'amour!

Offenbach, *La vie parisienne*

Anche un commesso ha dei momenti in cui si appoggia a un barile di zucchero e si abbandona a dolci fantasticherie. Allora sente sul cuore come un peso da venticinque libbre se pensa che fin da giovane è stato legato alla bottega come un cane alla sua cuccia. Chi della vita del mondo sa solo poche cose che ha appreso in qualche vecchio libraccio spaiato, chi il tramonto lo vede solo dal finestrino del solaio, chi il rosso del crepuscolo lo conosce solo dai racconti dei clienti, prova dentro di sé un vuoto che tutte le botti d'olio del Sud, tutti i barili d'aringhe del Nord non bastano a riempire, un gusto insipido che tutte le noci moscate dell'india non riescono a insaporire.

Nestroy, *Einen Jux will er sich machen*

Si sa fin troppo bene che gli uomini vogliono essere ingannati. Non soltanto perché gli stupidi sono la maggioranza. Ma perché gli uomini, nati per la gioia, non ne hanno alcuna e alzano grida verso la gioia. E' questo che rende talvolta limitati e sempliciotti anche i

più intelligenti, che si lasciano ingannare dal luccichio e non è nemmeno necessario che esso prometta oro, può già bastare che riluca. I dispiaceri insegnano, ma entro poco tempo la brama si rimette al lavoro e spera che stavolta non la si inganni. Si tiene in forma per il caso serio e non vuol perderlo; ma nel frattempo cresce sempre nuova gente che non si è ancora scottata e sempre nuovi imbroglianti ribattono su una debolezza che potrebbe anche essere una forza. Infatti ha pur sempre un debole per la felicità, insomma per il ridere, e non condivide la frustata opinione secondo cui di rado segue qualcosa di meglio. L'utilizzazione della debolezza non ha bisogno di avvenire a opera di imbroglianti, grandi o piccoli. Ovunque si cercano abbellimenti, i cattivi libri ne sono pieni. Significativamente però lo zucchero aumenta verso la fine, cresce, per così dire, o sorge. La vita dà preoccupazioni, ma al saldo deve rendere. Anche chi ha più senno viene perciò impressionato dal «tutto è bene quel che finisce bene».

Ci sono più ragioni per condannare senza appello l'apparenza finale: in considerazione del male che ha fatto e che oggi fa in misura crescente. Poiché il lavoro non dà più per nulla gioia, l'arte deve prestarsi a essere divertimento, allegro imbroglio, appiccicato happy end. Ciò tiene a bada gli ascoltatori; alla fine della comunità popolare fascista o della American way of life a ognuno toccherà qualcosa, e senza che si sia dovuto cambiare il minimo della realtà esistente. I frequentatori di cinema e i lettori di storie da rotocalco osservano ascese rosa, come se nella società attuale esse fossero la regola e solo il, caso le avesse impedito per il casuale spettatore. Sì, l'happy end diventa tanto più indispensabile per il capitalismo quanto minori sono diventate le possibilità di ascesa nella società odierna, quanto meno speranza questa può offrire. Vi si aggiunge il dosaggio «morale» del buon esito, poiché non tutti diventano ricchi e felici, nemmeno nel mondo dei rotocalchi c'è tutto questo zucchero. Dunque solo al virtuoso è riservato un conto in banca, invece per il malvagio, e solo per lui, c'è la miseria; così ha luogo uno dei più sfrontati stravolgimenti della situazione effettiva reale. L'Albergo del Ricco è sempre abitato dai buoni; le molte cose cattive, la fame, gli slum, le prigioni, che la società dominante non può abolire e nemmeno negare, vengono corrispondentemente assegnate ai cattivi. Sono le vecchie prediche domenicali dello scaltro imbonimento edificante, ora divenute totalmente ipocrisia e industria del trucco. «Se il denaro», dice Marx, «viene al mondo

con una macchia naturale di sangue su una guancia, il capitale gronda sangue e sozzura dalla testa ai piedi e da tutti i pori»; e dunque gli servono, tanto più quanto più a lungo, una maschera per l'uscita e la felicità delle persone oneste al termine. Ma l'happy end non è soltanto mistificato, è anche divenuto insipido come non mai, si limita al sorriso della pubblicità di automobili e profumi. Signore e signori curati mostrano la high-life di una società in declino, senza che in questo finale si condensi la dolcezza della vita come nel rococò. La felicità della ricchezza borghese è diventata goffa e vuota, la sua happiness confina in verità con il nulla più che non i morti stessi. Ciononostante questo mistificato, prescritto happy end inganna milioni, per i quali surroga la consolazione dell'aldilà procurata dalla chiesa, e prescritto esso lo è solo per poter ingannare. Con un'immaginazione sempre di nuovo scaldata il povero diavolo, che sale in primo piano in sogni dorati, deve seguitare a credere che tali sogni sono sicuramente realizzabili nel capitalismo, o almeno nel capitalismo più pazienza e un po' di attesa. Ma per l'uomo comune non c'è guadagno alla borsa della vita, ogni color rosa termina per lui come venerdì nero. Ci sono abilissimi fuochi d'artificio capitalistici, non soltanto visivi, ai quali il mondo socialista può a stento tener testa. Ma dopo tutti i serpenti di fuoco e i mazzi di stelle, le bombe alla veneziana e la regina della notte, arriva il potente colpo di cannone e questo è il clou e la fine di tutto. Qualunque cosa il capitalismo allestisca con happy end, affari come non mai, Grande Germania, America first, perfino il keep smiling, conduce alla morte. Nella maniera più piatta, nel mondo dei sepolcri imbiancati il bello diventa l'inizio dell'orrido.

E ciononostante questa è solo una faccia dell'apparenza, cioè quella falsa. Un impulso che non si può fingere di non udire lavora in direzione del lieto fine; l'impulso non è limitato alla credulità. E se gli imbrogliatori lo sfruttano, ciò in fondo lo confuta quasi altrettanto poco quanto il «socialista» Hitler confutava il socialismo. L'ingannabilità dell'impulso verso l'happy end dice solo qualcosa contro lo stato della sua ragione; questa è però migliorabile e capace di apprendere. L'imbroglio rappresenta il lieto fine come se fosse raggiungibile in un immutato oggi della società o fosse addirittura l'oggi stesso. La conoscenza, mentre distrugge l'ottimismo putrido, non distrugge però anche l'urgente speranza di un buon esito. Infatti tale speranza è troppo ancorata,

contro ogni distruggibilità, nell'impulso umano alla felicità, e troppo chiaramente essa è sempre stata un motore della storia. Lo è stata come attesa e suscitamento di una meta positivamente visibile, in vista della quale è importante lottare e che spinge un «avanti!» entro un tempo che scorre desolato. Più di una volta, quando ha afferrato la volontà, quando la volontà ha imparato sia dalle sconfitte sia dalla speranza e quando la realtà non si è contrapposta troppo duramente, la finzione di un happy end ha trasformato un po' di mondo; cioè quello che all'inizio era una finzione è stato reso reale. A volte è riuscito perfino, se la fede era potente, un paradosso: la vittoria dell'urgenza sul nemico potente, della serenità sulla sfavorevole probabilità. Se manca il contenuto di volontà della meta, allora perfino la probabilità buona resta inattualizzata; ma se la meta resta, allora perfino l'improbabile può esser realizzato o almeno essere reso più probabile per dopo. Nemmeno lo strappo dato all'anello più debole dalla catena riusciva e riesce se chi lo dà non ha totalmente in animo il positivo: l'anti-catena. Gli uomini rimpiccioliscono se il loro fine viene rimpicciolito, mentre se è più grande e più sereno si rende inevitabile in un mondo che ha davanti a sé solo la scelta fra la palude e un'energica nuova costruzione.

Al color rosso non si addice mai di fare volontariamente il timido. Ogni barriera, se viene sentita come tale, è già al tempo stesso superata. Infatti già l'urtarla presuppone, e in germe contiene, un movimento che vada oltre. Questo è il più semplice al-tempo-stesso della dialettica nel fattore obiettivo, soprattutto se completa e attiva la coscienza dell'ostacolo. Allora la coscienza arriva mediatamente all'altra parte, nella lotta per l'happy end che si avverte e quasi annuncia nell'insoddisfazione per il presente. L'insoddisfatto vede allora con una sola occhiata quanto cattive siano le condizioni nel capitalismo e quanto urgentemente gli inizi del socialismo abbiano bisogno di lui, quanto buona possa essere e anzi sarà la loro conseguenza. Queste cose fanno dell'ostacolo un gradino, purché l'altro lato, la felicità della meta, resti sempre presente sulla via. E l'inalienabile penetrazione conoscitiva nelle leggi economiche certifica che queste leggi, conosciute e applicate, hanno in sé la stoffa per guidare a un buon fine. Dunque il socialismo non ha bisogno di contrarre prestiti con altri colori, usi, potenze, come se il suo colore non bastasse. Non ne ha bisogno soprattutto se questi colori o trespoli restano tanto al di qua

dell'ostacolo superato e sono stati posti in modo talmente diverso da non poter essere rifunzionalizzati facilmente e senza equivoci. Il socialismo, che possiede e mantiene la propria via all'happy end, anche e proprio come eredità culturale è qualcosa con una propria forza creativa, una propria meta di abbondanza, senza ciarpame e senza timidezza spirituale. La borghesia neoricca della seconda metà del secolo scorso non se la cavava col suo; e così abbelliva e surrogava con fiocchetti, centrini, case e quadri mascherati, ornamenti fraintesi, facciate ipersignorili, storicismi; e i surrogati erano affini. Il socialismo, che non ara mai coi buoi altrui, che con la sua critica sociale smaschera e in estetica condanna sia la mascherata sia la smargiassata, è mille miglia lontano da tutto ciò. Periodi come i Gründerjahre sono qui corpi estranei, particolarmente avvertibili nel socialismo; anche la sua via verso l'eredità culturale non passa per il salotto buono. Politicamente il proletariato rivoluzionario non confina da nessuna parte con la piccola borghesia, e come lo potrebbe culturalmente? Di fatto, poi, cose del genere non vengono mai praticate; poiché una prassi senza teoria realistica alle spalle e in proprio favore non sarebbe una prassi, nel socialismo è impossibile. Anzi nemmeno l'eredità culturale autentica il socialismo la raccoglie cominciando da essa e poi per così dire seguitando a costruirci sopra come se quello fosse un piano nobile bell'e pronto. Al contrario, e per la prima volta nella storia della cultura, l'impulso a costruire è, in questo caso, morale, è la costruzione di un mondo senza sfruttamento e senza la sua ideologia. Né la nudità né l'epigonismo contraddistinguono inoltre quest'opera, ma l'accordo cromatico di rosso con oro, manifestamente splendido e ardito. Ma nel rosso c'è al tempo stesso l'oro, che rende elettivamente affini al meglio della tradizione e ne costituisce la classicità - come contenuto in crescita, non come vecchia forma locale. Perciò a questo esito si addicono aria fresca e grande ampiezza, essendo un esito in cui non penzola più alcun happy end di peluche o fatto dello schema d'alloro dello storicismo. Ci sono abbastanza posti allegri di smistamento nel fiume che corre al vero happy end; esso infatti scorre solo attraverso il socialismo. Come già notato, ogni barriera, se sentita come tale, è già superata. Ma, parimenti, nessuna barriera viene di fatto superata senza che la meta intesa non attragga prima in immagini e concetti autentici e ci trasporti in una situazione in tal modo significativa.

Dunque non è sempre sventato o sciocco esortare a vedere favorevolmente l'esito delle cose. Lo stupido impulso al lieto fine può diventare intelligente, la fede passiva può diventare saggia e incitante. Pertanto si può passare a difendere il vecchio, allegro ultimo ballo, perché qua e là esso invita al pranzo, non solo alla contemplazione. E a volte è stato questo voler mangiare che ha destato la prima sensibilità nei confronti della barriera che - sotto forma della società presente - si insinua tra immagine e banchetto. Mentre chi non crede affatto a un happy end ostacola il cambiamento del mondo quasi altrettanto quanto i dolci imbrogliatori, i truffatori di cuori solitari, i ciarlatani dell'apoteosi. Il pessimismo incondizionato dunque avvantaggia gli affari della reazione non molto meno dell'ottimismo artificialmente condizionato; questo comunque non è tanto stupido da non credere a niente. Non eternizza lo strascinio della vita mediocre, non dà all'umanità il volto di una tomba cloroformizzata. Non dà al mondo lo sfondo, mortalmente triste, sul quale non vale proprio la pena di far niente. A differenza di un pessimismo esso stesso parte del marciume e al suo servizio, un ottimismo verificato non nega in generale la fede nella meta, quando cadono i paraocchi; al contrario, ora tocca trovare e verificare la fede giusta. Perciò ci si può rallegrare di più perfino di un nazista convertito che di tutti quanti i cinici e nichilisti. Perciò il nemico più ostinato del socialismo non è soltanto, come ovvio, il grande capitale, ma anche la massa di indifferenza e disperazione; se no il grande capitale se ne starebbe solo. Altrimenti, nonostante tutti gli errori di propaganda, non ci sarebbero i ritardi a che il socialismo prenda fuoco nell'immensa maggioranza i cui interessi convergono in esso senza che questa lo sappia. Dunque il pessimismo è la paralisi per eccellenza, mentre perfino il più corrotto ottimismo può essere lo stordimento da cui ci si può destare. Anche l'esser soddisfatti del minimo vitale, finché c'è, la miopia nella lotta quotidiana per il pane e i miserevoli trionfi in questa lotta provengono in ultima analisi dal non credere nella meta; è dunque la mancanza di fede che per prima cosa occorre spezzare. Non a caso oltre al falso happy end il capitale si è sforzato di diffondere il suo proprio autentico nichilismo. Questo infatti è il pericolo maggiore e, a differenza dell'happy end, non può affatto venir rettificato, tranne che col suo tracollo. La verità è il suo tracollo, come verità espropriante e liberatrice, in direzione di un'umanità finalmente

socialmente possibile. E così la verità, che fa pulizia e istruisce sulla costruzione, non è né afflizione né gelo. Al contrario, il suo atteggiamento diventa e resta ottimismo critico-militante e nel divenuto esso si orienta sempre verso il non-ancora-divenuto, verso le possibilità coltivabili della luce. Esso rende pronti a osare di impegnarsi incessantemente e secondo una consapevole tendenza nel non ancora riuscito. Finché non è comparso un assoluto Invano (trionfo del male), l'happy end del senso e della via giusti non è soltanto il nostro piacere ma il nostro dovere. Lì dove i morti seppelliscono i loro morti, ci si può giustamente affliggere e il fallimento può essere la condizione esistenziale. Lì dove gli snob si sono messi da traditori con la rivoluzione finché non è scoppiata, effettivamente può esserci soltanto ancora da pregare «dacci oggi la nostra illusione quotidiana». Dove i conti capitalistici non tornano più, il bancarottiere può essere effettivamente indotto a rovesciare il calamaio sul registro di tutto l'esistente e allargare la macchia finché tutto quanto il mondo appaia nero come il carbone e nessun revisore chieda ragione a questo operatore notturno. Tutto questo è appunto un inganno ancora peggiore di quello delle facciate scintillanti, che non è più sostenibile. Il lavoro contro tale inganno, con cui la storia va, anzi da moltissimo tempo è andata avanti, conduce alla cosa che può essere buona, non come abisso ma come montagna nel futuro. Gli uomini e il mondo hanno abbastanza futuro buono in sé; nessun progetto è buono senza questa fondamentale fede in esso.

¹ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1971, pp. 237 sg.

² Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 18.

³ Cfr. B. Brecht, *Theaterarbeit. Fare teatro*, trad. it. di B. Bianchi e R. Fertonani, Milano, il Saggiatore, 1969, p. 266.

⁴ Cfr. B. Brecht, *Teatro*, a cura di E. Castellani, Torino, Einaudi, 1965, vol. I, p. 1111.

QUARTA PARTE

(Costruzione)

LINEAMENTI FONDAMENTALI DI UN MONDO MIGLIORE

**(MEDICINA, SISTEMI SOCIALI, TECNICA,
ARCHITETTURA, GEOGRAFIA, PROSPETTIVA IN
ARTE E FILOSOFIA)**

Il *contenuto di atto* della speranza è, in quanto consapevolmente rischiarato e scientemente purificato, la *funzione utopica positiva*; il *contenuto storico* della speranza, dapprima rappresentato in idee, enciclopedicamente indagato in giudizi reali, è la *cultura umana riferita al suo orizzonte concretamente utopico*.

E. Bloch, *Il principio speranza*, pp. 172-173

33. CHI SOGNA VUOLE SEMPRE DI PIÙ

Troppi fuori, ad attendere in coda. A chi non ha nulla e se ne accontenta, vien tolto anche quel niente che ha. Però la spinta verso ciò che manca non finisce mai. E che manchi ciò che si sogna fa male di più, non di meno. Ma impedisce che alla miseria si faccia l'abitudine. Qualunque cosa faccia male, opprima, debiliti, va eliminato.

Tirare un po' il fiato non è mai bastato a nessuno per molto tempo. Innanzitutto il sogno ha sempre vissuto oltre il breve giorno privato. Qui dunque è in gioco qualcosa di diverso dal piacere di abbigliarsi e rispecchiarsi nell'immagine gradita ai nostri padroni. Qui si profila nell'aria un'immagine più grande, concepita dal desiderio. Certo anche in questa riflessione si è spesso sbagliato, ma con essa non si può essere ingannati così ampiamente. Non si lascia infatti appagare a buon mercato: la sua volontà vuole di più, quel di più che conferisce sapore a tutto ciò che essa attinge. Perché essa tenta di vivere non solo al di sopra della propria condizione, ma anche al di sopra di tutte quante le cattive situazioni presenti. L'anelito serba intatta tutta la sua forza, proprio se è ingannato e gira a vuoto ora in questa, ora in quest'altra direzione. A maggior ragione, se la strada è quella giusta e procede, cautamente, in avanti.

34. ESERCIZI FISICI, TOUT VA BIEN

Gioventù, pietà, allegria e libertà.
Motto

Solo ciò che è piccolo scivola giù. Il bambino deve starsene zitto, la donna tra i panni e i fornelli. Il povero curva la schiena: a sfamarsi ogni giorno non sono in molti. Qui il problema è come restare sani, come nutrirsi bene e a buon mercato. La dolce vita? La si può scorgere negli altri, che la vivono. Due settimane di ferie, per i più, è già moltissimo; poi il rientro in una vita che non vuole nessuno. Un'aria più pura diventa il simbolo del molto che

potrebbe splendere.

L'aria si offre al corpo, che tutti, ovviamente, posseggono. Mai, come oggi, si è desiderato, praticato, pianificato lo sport, mai vi si sono concentrate tante speranze. La si ritiene un'attività sana, la passione per lo sport ha soppiantato quella per la birra. Una pelle abbronzata ci mostra in piena forma, incarna su di noi il sud o la montagna. Viene messo in conto che, ferme restando le condizioni borghesi di vita, lo sport spesso ringrullisce, e dunque già per questo lo si incoraggia dall'alto. Il miglioramento dei record rimpiazza non solo quella libera concorrenza per cui non c'è più posto, ma anche la lotta effettiva per migliorare la vita. Un bisogno possente spinge le masse all'aria aperta, ma l'acqua purifica solo i corpi, la casa cui la sera si torna non è diventata più fresca. Certo nel Vormärz allorché venne in uso la ginnastica, la scossa che percorreva gli arti irrigiditi parve connessa a ben altra scossa. E una canzone dell'epoca in cui la ginnastica sostituì l'addestramento militare diceva: «Liberati dalla ruggine, ferro, trabocca dall'otre, mosto; spira tra le nebbie il vento dell'est, al ghiaccio annuncia: morte!». Tra la gioventù borghese aveva fatto irruzione uno Sturm und Drang del corpo e il cosiddetto padre della ginnastica, Jahn, nel 1815 scriveva: «L'anima della ginnastica è la vita del popolo, che fiorisce solo all'aperto, all'aria e alla luce». Dalla spina dorsale ben dritta presero così l'avvio, o vi cercarono appoggio, stimoli pericolosi: il giovane ginnasta pensava alla libertà. Ma quella libertà: l'andatura eretta, la forza di non piegarsi al nemico e di fare la propria parte fino in fondo, la fierezza di fronte ai troni, il coraggio civile, come si sa, non ne è poi venuta. E anche in seguito rimase striminzita, in particolare tra i tedeschi, perché qui era alle prese con un doppio strato, borghese e feudale, di padroni. Così venne fuori il commerciante come eroe e lo stesso bourgeois marciò a passo d'oca: i nazisti, rifacendosi addirittura a Jahn, il padre della ginnastica, completarono l'opera. Esercitare il corpo senza esercitare la testa significò da ultimo diventare carne da cannone, dopo esser stati picchiatori. Lo sport apolitico non esiste; se è libero è di sinistra, se accecato si vende alla destra. Il desiderio di Jahn riacquisterebbe tutto il suo significato solo in un popolo che non piegasse più la schiena, nel quale il corpo non fosse bistrattato, né assurgesse a surrogare l'orgoglio virile. Solo quando partecipa della realtà data anche quanto al resto, il nuotatore è un nuotatore provetto e ama l'acqua profonda.

Anche l'esercizio atletico resta esercizio del desiderio, della speranza. Esso non vuole solo avere padronanza del corpo, perché sia snello e capace di movimenti liberi e aggraziati. Esso vuole fare di più con il corpo, vuole con esso essere di più di quel che gli fu predetto alla nascita. Nell'atteggiamento sportivo autentico le cose stanno infatti altrimenti che nella cosmesi davanti allo specchio, nel trucco che la donna la notte si toglie, o in quelle trasformazioni che si dismettono insieme con i vestiti. Non si tratta affatto di mascherare il corpo, ma di liberarlo dalle deformazioni causate da una società alienante, fondata sulla divisione del lavoro. Ciò che si desidera, con così numerosi esercizi, un tempo riservati ai cavalieri, e con altri inventati in seguito nella società nuova, è permettere al corpo di risanare. Un risanare che non presuppone malattia, ma che è piuttosto il verbo, l'agire della salute stessa, un guarire senza mai essersi ammalati. In tal modo lo sport si sottrae alla limitata funzione che gli riserva la miseria della situazione borghese, mero contrappeso rispetto al predominio della sedentarietà, propria, in senso stretto e figurato, di chi lavora tra quattro mura. Modi d'esistenza sedentari esisteranno sempre, non i loro effetti, derivanti dalla mancanza d'ogni genere di aria libera. Il desiderio sportivo è di controllare a tal punto il proprio corpo da porlo a suo agio anche se sta volando dal trampolino, in qualsiasi posizione, per quanto nuova e difficile. Non è lo spirito, certo, a forgiare il corpo. Vero è però che lo spirito lo mantiene in forma, spesso oltre la misura innata.

La fortuna aiuta gli audaci: facile a dirsi. La cosa è presentata come se fosse agevole anche a farsi, anzi come se questo proverbio indicasse ciò che qui si può fare di meglio. Apparentemente esiste infatti anche un altro modo per irrobustire il corpo, quello di non curarsene, con allegra cecità, in alcun modo. E' così che emerge Coué (per non parlare di altri salutisti, assolutamente folli) con il suo motto *tout va bien*. Questo tipo di mondo dunque appartiene al coraggioso, anche senza che questi abbia bisogno di esserlo in modo particolare. Il *tout va bien* deve scacciare raffreddori e mali anche più gravi, per così dire alla leggera. Diventa un modello allora il famoso cavaliere del lago di Costanza, che lanciandosi al galoppo, audace, quanto ignaro, al pericolo non lasciò neppure il tempo di insidiarlo e il ghiaccio non si ruppe. Ecco il modello rischioso di chi non considera il male: l'ignorarlo dovrebbe equivalere a renderlo inesistente. E tuttavia c'è un pizzico di vero

in tutto ciò, solo che il coraggio non sia cieco o semplicemente a buon mercato, ma inviti, davvero sportivamente, a tener alto il capo. Più l'animo è sereno, più si spera dal tener alta la testa e tanto più questa ambizione contrasta l'indolenza. E questa è spesso prodromo di una malattia, non solo suo effetto. Tout va bien non vuol dire assolutamente che tutto, così com'è, vada per il meglio, ma già ora una volontà orientata in tale direzione è parte integrante del sogno del meglio. Neppure il nostro corpo può funzionare restandosene sempre immutato senza, per così dire, allungarsi. Quest'uomo, questa donna possono benissimo essere aiutati su una strada pianificabile.

35. LOTTA PER LA SALUTE, LE UTOPIE MEDICHE

Chi guarisce deve sentirsi come un uomo nuovo,
dovrebbe essere più sano di prima.
Epigrafe

Un letto caldo

Chi è debole fisicamente deve esercitarsi, non riposare. Non può desiderare di fermarsi, senz'arrugginire del tutto. Ma il malato vuole innanzitutto distensione e riposo, il letto lo celsa e lo culla e, insieme, lo nasconde. Dormendo, anche il malato si sente sano, non sentendosi più per nulla. In tale stato è simile al corpo in perfetta salute, che non si percepisce neppure in stato di veglia. Apparentemente è molto facile prolungare questa situazione, scrollarsi di dosso il disagio, come fa un cane con l'acqua. La malattia non ci si addice: vi è in essa qualcosa di vergognoso, è dello stesso genere dell'incubo, dovrebbe svanire insieme con la notte. Dapprima non si desidera altro che questo semplice svanire, così come il sonno ci libera dalla stanchezza. Via il dente che duole, via addirittura l'arto malato: vi è qui un piacere, patologico esso stesso, a scuotersi tutto di dosso. Come in una donna sessualmente eccitata che vorrebbe spogliarsi persino della pelle. O come negli obesi che preferirebbero assomigliare a degli scheletri. La sensazione del malato non è che gli manchi qualcosa, bensì di

avere qualcosa di troppo. Il disagio va tolto via come un ingombro superfluo, il dolore è un'escrescenza. Si sogna un corpo che, confortevolmente, sappia di nuovo anche tacere.

Smarrimento e fiaba

Così ogni malato desidera riacquistare la salute in un attimo. Un medico onesto non può esaudire questo desiderio, eppure ci si è sempre raffigurati questo improvviso miracolo. Al mattino immersi nella pozza del proprio sangue, a mezzogiorno in piedi, sani e vigorosi. A questi sogni si sono abbandonati persino i medici, spesso per ingannare, talora essi stessi ingannati. Lunga vita ed eterna giovinezza sono i due desideri più diffusi tra gli uomini. Un terzo è proprio quello di conseguire i primi due d'assalto, come nelle fiabe, non per strade lunghe e dolorose. Siccome il malato non può correre e saltare, tanto più lo fanno i suoi desideri. E sul desiderio di una guarigione istantanea campano tanto il ciarlatano che la pazzia vera e propria. È accaduto che una volta un medico si sia precipitato in strada, in camicia da notte, gridando che la civetta di fuoco era finalmente giunta, e morte e malattia erano liquidate. A pozioni e bevande prodigiose la fiaba si è interessata, a come agiscono in breve e con effetto potenziato, concentrato. Ed ecco l'unguento che rimargina le ferite all'istante, la fonte dalle cui acque i vecchi riemergono ringiovaniti, particolarmente indicata per rendere perenne il fuggevole dono della bellezza muliebre. Siamo dinnanzi a un paese di Bengodi formato tutto di gente sana, che non sa che cosa sia il dolore, con gli arti scattanti e lo stomaco sempre contento. Non a caso i ciarlatani, con le loro pozioni, unguenti, bacchette magici, facilmente si avvicinano alle fiabe mediche, viventi incarnazioni dei mulini macinavecchie. Il conte di Saint-Germain, che spacciava per pluricentenaria la sua età, una fiorente età virile, vendeva un «tè di lunga vita», banale intruglio di polvere di sandalo, foglie di senna e finocchio. Un gradino più in su, anche Mesmer faceva parte della corporazione dei guaritori istantanei mezzo imbroglianti, mezzo utopisti: egli credeva di guarire le malattie con colpetti e dolci suoni, in modo ipnotico dunque. E, al tempo di Mesmer, era parte integrante dell'industria del ringiovanimento il celestial bed del dottor Graham, un marchingegno dotato di correnti elettriche, profumi e campane di

vetro: con lievi scosse era in grado di ringiovanire chi vi si adagiava. Molto più antica, e un po' più seria, è la fiducia, condivisa tanto dalle fiabe che dalla credenza popolare, nelle virtù miracolose delle erbe. Anche qui l'impazienza e l'istantaneità sono alla base della speranza in erbe mediche capaci di abolire il dolore e di guarire di colpo: le foglie di madre selva servono come impiastri per le piaghe, decotte e applicate a lavaggio sono un ottimo rimedio contro il mal d'orecchi, le gengive infiammate, gli occhi stanchi, le labbra screpolate. E' come se questa pianta, comunissima, provenisse da isole lontane. Quasi fossimo da ogni parte circondati dalle erbe del prato di Frau Holle, che noi dovremmo limitarci a cogliere in modo esperto. Si sperarono e si attesero rimedi straordinari. Non solo nell'arte folle dei guaritori ma anche in quest'arte guaritoria per così dire da romanzo popolare. Ma in ogni caso non bisogna dimenticare che l'attesa dello straordinario ha accompagnato grandi piani medici, anche quando le strade percorse erano assolutamente diverse. E in effetti in essi c'è sempre un che di romanzesco e di strano, nel veleno che non avvelena, ma libera dal dolore, nel coltello che non uccide, ma risana, nelle creazioni al limite del fantastico come gli apparati digerenti artificiali. Il fatto che questi rattoppi o sostitutivi non funzionino granché e non siano affatto meglio dell'organo sano non diminuisce l'elemento d'avventura, né rende meno riuscita l'impresa. La malattia non è distrutta, ma il suo esito, la morte, è sorprendentemente ricacciato indietro. Da cent'anni a questa parte i medici potrebbero dirsi quasi soddisfatti, se la vita di sfruttamento cui così tanti vengono restituiti valesse qualcosa e se la guerra, in pochi giorni, non si rifacesse delle morti mancate per anni. In ogni caso, la scritta «Qui si può morire» non è più al posto giusto sugli ospedali, ma sugli stati in cui quelli sorgono. Guarire è un sogno a occhi aperti, cui pone fine solo la ricostituzione dell'originario stato di salute; ma una salute originaria esiste? Qui sorgono i veri sogni della medicina e qui si infrangono su di una roccia non però così resistente, quanto parrebbe. Il letto da cui il malato si rialza sarebbe perfetto soltanto se da esso si rialzasse una persona rinvigorita, non solo rabberciata.

Il sogno vero significa nientemeno che ricostruire il corpo. Immettere la vita su percorsi nei quali sino a ora non era mai fluita o non così *facilmente*. Del tutto nuovi, aggiunti al corpo, sono gli analgesici. Li si è cercati da sempre, in più c'è il sogno del malato di non essere presente mentre si interviene sul suo corpo. Talvolta il corpo stesso può anestetizzare il dolore, ad esempio nello stato di shock dopo un incidente. Ma nessun medico opererebbe mentre dura lo stato di shock, il numero degli esiti letali sarebbe troppo alto. Le cose stanno altrimenti nel caso dell'anestesia mediante narcotici, in quello stato di benessere innaturale, indotto nel corpo dall'esterno. E dall'esterno provengono la maggior parte dei farmaci, a base vegetale o metallica, tra cui molti veleni, opportunamente rifunzionalizzati. Il veleno che difende la digitale dagli assalti degli erbivori, nella farmacopea aiuta il cuore malato: una strada lunga, quella per giungere a un simile rimedio. Per non parlare del taglio nella vita stessa, dell'asportazione dei tessuti malati, della suturazione del corpo aperto dopo la trasformazione del suo contenuto, del trattamento antisettico, della lotta contro i bacilli. Sono tutti interventi artificiali, che non si dispongono sulla linea dell'autodifesa già presente di per sé, della rigenerazione senz'altro possibile. Per conseguire tali risultati furono necessari piani audaci, che non si accontentavano affatto d'accettare le cose così come sono. Insieme con quelle volte a sconfiggere la fame, le immagini di desiderio contro la malattia dovrebbero essere le più antiche, e sin dall'inizio il guarire venne considerato come una battaglia vinta. D'altra parte la fragilità del corpo accompagna come un'ombra anche i sogni più radiosi di una vita migliore e neppure le utopie politiche in cui non esiste più la miseria possono fare a meno di considerare malattia e medico. Nel libro ni della *Repubblica* Platone esige addirittura dal medico ideale che soffra di persona ogni malattia e non sia di costituzione perfettamente sana: solo così infatti potrebbe giudicare la malattia per esperienza diretta, certo mantenendo immacolata l'anima «che non può curar bene se diventa o è cattiva». Se l'esigenza che il medico debba conoscere su di sé le malattie, addirittura tutte le malattie che guarisce, è esagerata, Platone ha però incluso nella malattia anche la cura, che da un medico troppo sano sarebbe praticata senza la necessaria partecipazione. In effetti la cura non solo può essere più dolorosa, ma anche più rischiosa e lunga della stessa malattia. Nelle utopie moderne, in Moro, persino nella *Nova Atlantis*

baconiana, la medicina diviene più facile, indolore, breve: diventa un'arte per rigenerare la vita o, quando questa non sia più prolungabile, per eliminare dalla morte ogni dolore. Sulla sua isola felice, al posto dei tetri ospizi medievali, Moro colloca spaziose cliniche confortevoli, aperte a tutti. Bacone aggiunge anche cibi e bevande che non appesantiscano più il corpo e inoltre balsamica aria montana, prodotta artificialmente, un siero e dei bagni, descritti sommariamente, comunque in grado di trasformare tutti in altrettanti Ercoli. Misure queste tanto più necessarie in quanto in queste utopie è proprio il corpo a non vivere alla stessa altezza della restante esistenza, sognata al tutto sgombra di inconvenienti. Sullo sfondo c'è anche qui, anzi qui più che mai, il desiderio di formare quel corpo meno vulnerabile, che infine balza in primo piano in una delle utopie sociali più tarde, in *Limanora, The Island of Progress*, un'opera di Swesen del 1903. I governanti di quest'isola trovano risibile l'idea che la medicina sia solamente terapeutica. Essi sono ben oltre «the crude stage of mere cure of disease», intervengono direttamente nel semplice laissez faire, laissez aller del corpo, raffrenando, potenziando, stimolando, ordinando e riordinando. In tal modo il medico non è più pensato come un ciabattino che, in un modo o nell'altro, ricuce o risuola la scarpa vecchia. Lo si vuole rinnovatore capace di liberare la carne non solo dalla sua debolezza acquisita, ma persino da quella congenita.

Si potrebbe infatti aiutare notevolmente anche il corpo sano. Su questa linea si collocano tutti i progetti che non si cimentano soltanto con la terapia necessaria caso per caso, ma con il tentativo di debellare i mali che affliggono l'intera specie. Parliamo della determinazione del sesso, della selezione artificiale, dell'abolizione dell'invecchiamento. Questi progetti, per quanto utopici, certo proiettano anche qualche ombra reazionaria. Non a caso per ora l'espressione «allenamento» sa più di carne da cannone che di superuomo. Del progetto per determinare il sesso, che aveva suscitato i più grandi clamori, non si parla quasi più. Questo sogno è per lo più un sogno piccolo borghese, interessato com'è ad assicurare al signor Bianchi e al signor Rossi una discendenza maschile, come se si dovesse ereditare il blasone con la spada. Del resto è un sogno assurdo: se nascessero, come desiderano i genitori, più maschi che femmine, queste sarebbero particolarmente desiderate e di conseguenza preziose e dalla selezione degli organi genitali nel corso del tempo non

nascerebbero più frutti dell'amore. In secondo luogo, già prima del nazismo esisteva un progetto di *riproduzione razionale*, che si rifaceva ai laboratori agricoli sperimentali. In effetti nessuna delle nostre piante alimentari od ornamentali è più come era in origine, tutte sono state coltivate e trasformate artificialmente. Anche la maggior parte del bestiame è stato per così dire innestato e incrociato finché ne è risultato il maiale più grasso o il cavallo da corsa più veloce o anche soltanto il mulo più paziente. Seguendo le leggi dell'ereditarietà di Mendel, tutto ciò dovrebbe essere applicato anche all'uomo, procedendo a incroci consapevolmente pianificati e alla mescolanza ottimale dei caratteri ereditari selezionati. Si trascura il piccolo particolare che la selezione interferisce nell'amore umano, che in quanto tale non sussiste in virtù di una peculiare selezione delle reciproche cellule germinali. Allora sarebbe perfettamente logico abolire l'amore e utilizzare, come per i cavalli di razza, la siringa di Pravaz, da riempire con lo sperma degli stalloni migliori, evitando accuratamente gli altri uomini non di razza. Nella sua utopia politica autoritaria, *La città del sole* (1623), Campanella aveva affidato agli astrologhi il compito di stabilire i periodi degli accoppiamenti; nel frattempo gli astrologhi si sono trasformati in allevatori e guardie forestali. Il loro compito non si limita più a indicare l'ora dell'accoppiamento, secondo gli auspici dei caratteri ereditari scelgono anche la coppia. Il tutto tenendo presente in primo luogo un prodotto utile alla classe dominante, nell'epoca del piccolo operaio al nastro trasportatore. Una selezione genetica del genere deve avvenire prima della nascita, dopo non valgono più le pur complesse leggi mendeliane, ma quelle schiette dell'assassinio. Questo viene usato su tutti coloro che non rientrano nella norma, e la norma tra i nazisti era solo l'asino in basso, la belva in alto*. Nella borghesia ancora inibita il criterio è fornito da Babbitt, per quella disinibita bisogna eliminare tutto ciò che non corrisponde ad un medesimo tipo. Queste le vette raggiunte dalla cosiddetta eugenetica; sulla base dei suoi criteri, Beethoven, figlio di un alcolizzato cronico, non sarebbe mai nato e, se ciò fosse mai successo, a eliminarlo ci avrebbe pensato «la guerra come selezionatrice». Solo una società non più capitalistica, con altri mezzi e altri criteri di selezione, potrebbe sviluppare l'eugenetica in una direzione giusta. Perché, probabilmente, l'eugenetica migliore consiste in un'alimentazione e un'abitazione buone e in un'infanzia serena. Ciò rende possibile

la crescita di figli sani e ben dotati e rende anche superflua la selezione in base a quello strano liquido che si è detto sangue puro e che, probabilmente, deriva solo dall'incesto, con i suoi rari vantaggi e i suoi certi pericoli. La nobiltà si è riprodotta ricorrendo a un'eugenetica del genere, senza però rivelarsi sul piano, diciamo, puramente fisiologico, come un oro capace di conservare, nella lunga serie delle rifusioni individuali, il suo titolo o addirittura di purificarsi ulteriormente. Ciò che ha contraddistinto e reso eminente la nobiltà, non sul piano individuale, ma come categoria, è stato unicamente il codice del suo ceto, che le ha imposto doveri e contegno, è stata prima di tutto la qualità della sua educazione, non le leggi ereditarie. I tratti che ispirano rispetto nel volto di re Lear non derivano dall'albero genealogico; quest'albero nelle sue due figlie ha prodotto anzi abbastanza scelleratezza. Le chance della nobiltà non provengono dalla riproduzione, ma al contrario il potenziale di nobiltà sarebbe liberato da una igiene sociale, da una società in cui non fosse più repressa l'andatura eretta e privilegiata la volgarità, perché solo queste condizioni rendono la nobiltà reale. Solo qui avrebbe prospettive di successo l'«allevamento» dei geni, unica reale e auspicabile «minoranza di sangue». Per lo meno sino a che resti sconosciuto fisiologicamente, e nella sua natura e per ciò che concerne le condizioni del suo manifestarsi, il peculiare tipo di «ormone» o qualunque sia il suo nome, in grado di produrre la facoltà creativa. Certamente: dal padre la statura, da mamma l'allegria natura, o anche, in molti altri casi: mamma era un'isterica ed ecco che l'isteria diviene un presupposto apparentemente necessario per una nascita brillante. Ma d'altra parte quanti padri scrupolosi e madri che lavorano di fantasia han generato solo creature mediocri, se non addirittura meschine e fragili? La commistione del sangue che produce grandi doti è ancor troppo avvolta nelle tenebre, perché la si possa stimolare e incoraggiare fisiologicamente con una qualche prospettiva. Per contro, una volta avvenuta la nascita brillante, la storia abbonda di quelle circostanze sfavorevoli che impediscono al talento anzitutto di acquisire coscienza di sé, quindi di realizzarsi. In ogni tempo la maggior parte dei pesci d'oro non è venuta a galla, migliaia di Soloni sono stati pastori, migliaia di Newton manovali e nessuno conosce i loro nomi. L'allevamento razionale avrebbe qui un campo sociale su cui lavorare a lungo, prima di spingersi sul terreno ancor sempre imperscrutabile della riproduzione

controllata. Il controllo dell'*habitus* biologico-individuale e la sua abolizione in quanto «destino» costituiscono certo uno scopo, ma prima di accostarsi allo slum del nostro debole corpo, questo progetto dovrà abolire gli slum reali. Anche sulla strada del miglioramento organico tutto parla in favore di una riduzione degli istinti di aggressività e di un incremento di quelli sociali: così come si è intensificato il valore nutritivo del grano e la dolcezza delle ciliegie. Ma prima va coltivata la stessa società coltivatrice, se non si vuole che il nuovo valore nutritivo dell'uomo venga determinato in base alle esigenze dei cannibali.

Il terzo grande progetto, la *lotta contro l'invecchiamento*, si presenta più puro, cioè non contaminato da cannibalismi di sorta. Si tratta di una lotta dalle ambizioni senz'altro audaci, in essa la donna si mobilita ben presto. Questa lotta non vuol lasciare prive di cure quelle peculiari ferite che il corpo si autoinfligge. Per tutto ciò che concerne la rigenerazione di organi perduti o danneggiati, la natura umana è la più riottosa. Solo a livello cerebrale l'uomo è il vivente più sviluppato, non nelle altre facoltà organiche. Il progresso nell'insieme dello sviluppo organico presenta spesso anche un certo regresso, in quanto stabilizza complessi unilaterali. In quanto permette a determinati organi di iperspecializzarsi, di modo che lo sviluppo si arresta in una direzione diversa da quella consolidatasi, anzi capacità presenti in uno stadio inferiore vanno perdute. Nei gradi organici più elevati a decrescere è proprio la facoltà rigenerativa: al verme bastano pochi anelli per ricostituirsi completamente, ai tritoni crescono ancora pinne e occhi, alle lucertole rispunta la coda perduta. Con i mammiferi e con l'uomo madre natura non è per nulla generosa su questo punto. Se perdono un arto gli uomini debbono ricorrere a protesi; e sono particolarmente sensibili al deterioramento peggiore di tutti, l'invecchiamento, che in molti animali interviene assai più tardi. In questo campo si colloca il sogno di desiderio di una fontana della giovinezza, né si è mai cessato di tentare una strada che, con mezzi ciarlataneschi o no, vi conducesse. Si è già detto del «tè di lunga vita» del conte di Saint-Germain, come pure del celestial bed del dottor Graham, invenzioni dell'illuminatissimo secolo xviii. Dalla Persia giunse il suggerimento di una tecnica respiratoria appropriata, dal Tibet il controllo della respirazione, dai guaritori per mezzo della preghiera la fede in una prossima immortalità della carne. Al confronto suona sobriamente giusto il consiglio

formulato nel 1796 da Hufeland nella sua *Macrobiotica*: «Sonno e speranza sono i due elisir migliori». Tuttavia un più razionale cammino di desiderio non era del tutto assente neppure tra elisir materialmente più concreti: i cinesi assumevano gonadi di cervo e di scimmia, gli indiani quelle di tigre; ed effettivamente Brown-Sequard, nel 1879, scoprì nelle gonadi la presunta materia del ringiovanimento, l'ormone. L'ulteriore ipotesi, secondo cui ogni organo produce le sostanze che ne curano le malattie (per i denti la «dentina», per il cervello la «cerebrina»), venne rapidamente abbandonata, benché Bier continuasse a difenderla un po' modificata ancora negli anni Venti. In ogni caso la speranza che le ghiandole sessuali avevano dischiuso non si rivelò del tutto ingannevole per le sostanze estratte dalle ghiandole stesse: esse consentono di curare con successo almeno le malattie derivanti da un diminuito funzionamento ghiandolare. Da allora alla medicina s'aprì una terra di sogno interamente nuova: nel 1922 si riuscì a estrarre dal pancreas un ormone antagonista dello zucchero, nel 1929 dall'urina di giumente gravide si ricavò un ormone ovarico sei volte più potente di quello naturale. Tutte le malattie causate da iposecrezione delle ghiandole endocrine (ipofisi, paratiroide, tiroide, capsule surrenali, ovaie e altre) possono effettivamente essere curate con preparati tratti da queste ghiandole. Solo il sogno che interessa tutti più direttamente, quello di una sostanza contro l'invecchiamento, continua ad andar deluso, nonostante la mobilitazione in tutte le direzioni. Legando il canale seminifero Steinach ottenne uno sviluppo della ghiandola puberale, gli ormoni prodotti in sovrannumero si immettevano nel sangue; Voronov trapiantò gonadi tratte da scimmie. Ma entrambi invano, si palesava un ringiovanimento, ma di natura fugace, come se la causa dell'invecchiamento non risiedesse affatto nelle gonadi e il loro stesso deterioramento fosse solo un effetto di cause sconosciute. Restano ancora sogni sul timo, la ghiandola che influenza la crescita fino alla pubertà, che cessa la sua attività intorno ai 16 anni, svolgendo una qualche funzione non pienamente chiarita solo nella gravidanza. Pare che lì, non nelle gonadi, sia in attesa il ringiovanimento, così si studiano mezzi per mantenere in funzione quest'organo sino alla vecchiaia, perché questa, anche se non è più in grado di assicurare la riproduzione, possa tuttavia essere eretta, vivace, aperta. Nonostante tutto la mela utopica che dispensa la giovinezza è ancora molto lontana e -

se si esaminano le cose a fondo -anche la vecchiaia rimane quasi come ai giorni dei nostri nonni. Semmai è cambiato il modo di accettarla, senza più ipocondrie ed esagerazioni. Ma questo è un intervento psichico, non proviene dall'infrastruttura, dalle ghiandole e dalla secrezione interna di cui verosimilmente si ciba la vitalità. La lotta contro gli effetti degradanti dell'invecchiamento è condotta con la maggior consapevolezza e i migliori risultati in Unione Sovietica; questo per ragioni che la società capitalista non si può permettere. In essa, in quanto società basata sulla concorrenza, i vecchi devono già per questo far posto, farsi da parte affinché le cosiddette forze più giovani possano entrare in gioco. Nel socialismo, al contrario, la battaglia per una vecchiaia sana e attiva equivale alla lotta per il mantenimento in attività di quadri di valore in tutti gli ambiti del grande sistema. «La vecchiaia», si dice in una dichiarazione di Mecnikov, «che in tutte le situazioni precedenti non era che un fardello superfluo per la comunità, diviene ora un periodo di lavoro particolarmente utile alla società. Essa può dedicare le sue insostituibili esperienze ai compiti più difficili della vita sociale». Così viene indicato un futuro in cui, in luogo di un invecchiamento patologico, diventi possibile un invecchiamento ricco di significato, anzi lo stesso declino fisiologico non sia più accettato come inevitabile. I riusciti esperimenti sovietici di rianimazione subito dopo la morte intervengono persino contro il dato di fatto più definitivo che occorra nella vita dell'uomo e lo rivelano come prematuro. Sospingere la vita oltre confini ch'essa ha avuto sino a ora, troppo angusti per le nostre facoltà, per i nostri lavori incompiuti, per i nostri fini non raggiunti, è il desiderio che include quello della guarigione e lo oltrepassa in modo evidente.

Esitazione e scopo nell'effettiva ristrutturazione del corpo

Il desiderio dell'ammalato non si spinge così lontano. Gli interessa che gli sia tolto il dolore e basta. Vuole essere rimesso in piedi, è contento di essere libero dal male, di tornare a essere come prima e sul momento non chiede altro. Anche i progetti del medico al capezzale del paziente sono ben più moderati di quelli generali, di trasformazione, cui abbiamo accennato. In ogni caso particolare, in ogni malattia reale (la vecchiaia non lo è affatto) gli basta

ristabilire lo stato di salute precedente. Il chirurgo non vede nel suo lavoro una trasformazione verso il meglio, bensì un ripiego. Lo stomaco artificiale non è per niente migliore di quello naturale, è già un successo se con una protesi del genere uno riesce a campare qualche anno senza troppe noie. Ed è già un successo per il medico se il paziente torna in forma, uscendosene dall'interessante gioco di birilli costituito dalle possibilità chirurgiche. Lo stesso Götz von Berlichingen, dalla mano di ferro, non doveva sentirsi solo rinvigorito da questa protesi, benché gli permettesse di sfasciare i tavoli e d'apparire come un frantoio. Emerge qui una reazione nei confronti della trasformazione utopica del corpo che si è spinta così avanti nei mali propri della nostra specie (selezione artificiale, lotta contro l'invecchiamento). Il medico pratico s'accontenta essenzialmente di dilazionare il termine della malattia, la morte; lotta contro le debolezze fisiche acquisite, non contro quelle innate. La sua medicina non ambisce ancora all'alto compito di migliorare il corpo, come esiste una ristrutturazione della società in direzione del meglio e come esistono le gigantesche audacie di trasformazione della tecnica inorganica. Tra i desideri medici esiste una differenza nettissima, a seconda che si orientino al singolo caso pratico o a mutamenti di portata generale. Per quanto audaci possano essere interventi e modificazioni, nella coscienza della maggior parte dei medici lo scopo di per sé è stazionario: il ristabilimento dello status quo ante. Per questo i medici hanno ceduto all'appello fascista del sangue e del suolo spesso più facilmente di altre professioni meno restauratrici. Per questo motivo, inoltre, nella maggior parte delle utopie *sociali*, al medico è accordato un ruolo significativo, addirittura di intervento ma poche, se non del tutto inesistenti, sono le utopie puramente *mediche*, a meno che non si vogliano considerare tali gli scritti compassati di Hufeland o di Feuchtersleben. Sia nella *Macrobiotica* di Hufeland, sia nella *Dietetica dell'anima* di Feuchtersleben, non compaiono sogni esplosivi, tutt'al più sono espressi desideri e immagini correnti tra persone intelligenti, che all'epoca delle acque termali si aggiravano tra i colonnati biedermeier. Una ragione di questa ritrosia nei confronti dell'utopico potrebbe eventualmente risiedere nella cautela e nel senso di responsabilità propri del medico. Un'altra eventualmente nel senso empirico, strettamente affine alla cautela e sempre pronto a zavorrare di piombo i calzari dello spirito alato. Ma la ragione ultima per la

sorprendente e spesso salutare ritrosia nei confronti dell'utopico, accanto ad ogni medicina «creativa», dovrebbe essere, sia essa consapevole o meno, di natura filosofica: la medicina europea proviene dallo stoicismo. Questa scuola aveva fiducia nel corso delle cose, non lo voleva spezzare in alcun modo, ma anzi conformarvisi. Il più antico maestro di medicina, Ippocrate, certo agì anteriormente alla Stoà, ma a tramandarcelo fu Galeno, il fondatore della scuola stoica di medicina. Per il medico stoico la salute consiste nell'equilibrio dei quattro principali liquidi corporei (sangue, bile gialla, bile nera, flemma), la malattia al contrario è l'alterazione di tale equilibrio. E implicita in questa concezione la convinzione che l'equilibrio sia una condizione che può sì essere turbata, ma non infranta. A ciò Galeno aggiunse inoltre tutta la fiducia stoica nella natura e il desiderio di un accordo con essa senza la minima deviazione e il minimo oltrepassamento. «Il mondo ha in sé tutto ciò di cui abbisogna», afferma del tutto stoicamente Plutarco, e altrettanto autosufficiente è anche il nostro piccolo mondo, il corpo. Sul terreno politico questa convinzione non impedì allo stoicismo di immaginare uno stato assai migliore, una sorta di universale fratellanza, al cui interno però i corpi che avessero vissuto «razionalmente», ovvero secondo natura, sarebbero andati bene così come erano. Le stesse malattie, agli occhi del medico stoico, non erano solo un male, bensì già un elemento di guarigione, quella del disordine introdottosi nel corpo; i galenisti rifiutarono a lungo, come artificiose, le cure chimiche. In ultima analisi, nella linea dell'eredità stoica due tipi di antidoti agirono contro l'audacia utopica, troppo utopica: il buon senso e la fiducia nelle forze risanatrici della natura. Un buon medico segue l'opera della natura, la coadiuva, non la contraddice mai: questa è l'eredità stoica. «Peu de médecin, peu de médecine»: con questa massima del xviii secolo, età dell'oro per il clistere, il medico giungeva infine ad autoabolirsi, ponendo fine anche al coraggio del medico empirico, non solo alla temerarietà del suo collega utopista. La cosiddetta terapia naturale cominciò con discreto buon senso, rispettando l'istintivo bisogno di aria, luce, acqua, ma anche con un folle diletterismo, finendo col raccomandare come cura il formaggio bianco. E così anche qui riemerge un tratto utopico, e proprio il peggiore, un wishful thinking dell'ignoranza, subito pregna di speranze superstiziose. Un pensiero del genere è quanto più possibile diverso, anzi è l'opposto dell'utopia medica che,

nonostante tutto, rechiamo innata in noi: l'utopia di una ristrutturazione finale del corpo. La risposta contro di essa viene dall'atteggiamento deferente nei confronti della natura, suggerito dall'empiria e dalla pratica e soprattutto dal retaggio stoico. Il tratto positivo in tale atteggiamento è indubbiamente che esso ha quasi sempre impedito fra i medici un'astratta mania migliorativa. Se le utopie puramente mediche sono poche, nessuna ha mai l'astrattezza delle utopie politiche. Così il minor senso utopico del medico alle prese con la pratica è in sé, in parte, salutare; infatti tutto ciò che si allontana troppo e troppo artificiosamente dalla vita consueta del corpo va in cancrena, come un arto fasciato troppo stretto. Il senso di responsabilità e il retaggio stoico hanno conservato il contatto con l'obiettivamente possibile; a differenza di quanto spesso è avvenuto nell'eugenetica e nella lotta contro l'invecchiamento. Solo che questo atteggiamento non deve spezzare il coraggio utopico altrimenti fondamentale senza il quale non accade nulla di grande neppure nella terapia. Tale coraggio si riferisce proprio in modo non-utopistico alla liberazione dalle *cause originarie* del male fisico. E poiché qui la causa ultima non risiede in bacilli o nella straordinaria crescita «imperialistica» di singole cellule e di gruppi di cellule, come nel cancro, bensì proprio nella vulnerabile gracilità e caducità della carne stessa, il sogno di desiderio di un suo radicale mutamento rimane inevitabile e perciò - anche quando ce ne si distoglie - presente sullo sfondo. Si può anzi supporre che la cautela medica, tutta concentrata sul ristabilimento dello status quo ante, non sia al di sopra di ogni sospetto. Si può persino arrischiare l'ipotesi che il medico eviti apparentemente l'utopia, proprio perché, anche al capezzale del singolo paziente, ha dinanzi a sé, benché latente, un progetto utopico *quasi folle*. Questo progetto definitivo, il sogno di desiderio ultimo della medicina è niente meno che l'*abolizione della morte*.

Il malato che guarisce vuole sentirsi rinato. Ciò vuol dire più che ristabilito, benché in ogni caso il malato sia contento anche di questo. Felice come una pasqua, come si dice, egli può riprendere le sue occupazioni. Di nuovo ristabilito, certo, ma per quale «di nuovo» nella sua vita? Esiste davvero un'antica salute, che si tratterebbe semplicemente di ristabilire? Si tratta di una roccia incrollabile, salda in ogni stagione, tanto fissa che stabile una volta per tutte? Certamente no; se non immediatamente sul terreno

medico, certo sul terreno sociale, la salute è un concetto oscillante. Né è soltanto un concetto medico, bensì, e in modo preminente, un concetto sociale. In verità, ristabilire la salute significa condurre il malato a quel tipo di salute che, di volta in volta, è riconosciuto come tale nelle diverse società, che anzi si è costituito solo all'interno della società. Gli scopi del «di nuovo», addirittura per la mera intenzione del ristabilimento, sono pertanto mutevoli, anzi sono posti come «norma», di volta in volta, solo dalle varie società. Nella società capitalistica la salute equivale alla capacità di guadagnare, tra i greci consisteva nella capacità di godere, nel medioevo nella capacità di credere. A quell'epoca la malattia era considerata come un peccato (di qui in primo luogo lo spaventoso trattamento dei folli, incarcerati e incatenati), stava meglio colui che aveva meno peccati. Caterina da Siena, che per qualunque medico borghese illuminato dei nostri giorni è un'isterica, era ritenuta assolutamente normale. A nessun medico medievale sarebbe mai venuto in mente di curare una come lei; del resto ciò non sarebbe stato il ristabilimento di una presunta condizione originaria, semmai la trasformazione in una condizione molto più tardi moderna e normale, che allora quasi non esisteva. La stessa guarigione attraverso la preghiera, per quanto Gesù figurì qui come un dottore e la sua chiesa come una farmacia, sarebbe stata assolutamente incomprensibile a quei secoli religiosi per quanto concerne il tipo di salute. Perché il medioevo tra le sue preghiere ne conosceva forse di sudorifiche, lassative, anticonvulsive, ma certo nessuna che si prefiggesse di rendere nuovamente capace di lavorare un uomo d'affari. Persino la cosiddetta primitività naturale di allora non era affatto, dalla nostra prospettiva moderna, un «modello originario» di salute; le crociate dei fanciulli, i flagellanti e altro sono stati infatti parti suoi. Pratiche del genere contraddicono la freschezza boschiva, ma a suo tempo furono considerate come proprie del buon cristiano, del buon monaco della foresta. E i cosiddetti primitivi, allora? Trasformano magicamente il loro corpo in un modo che lo rende irriconoscibile, si scolpiscono e si colorano i denti, per non «assomigliare ai cani», come essi dicono degli europei. Ricercano e apprezzano una specie di salute che è più simile a quella di un sonnambulo che a quella di uno sportivo. Una salute prestabilita e sempre eguale a se stessa non esiste quindi da nessuna parte, se si esclude l'universale formula materialistica, solo in ciò eternamente giovane, che dice:

pancia piena, testa allegra. Ogni altro motto che vada oltre, sul tipo *mens sana in corpore sano*, non esprime un'esperienza concreta, ma piuttosto un ideale, sempre diverso a seconda delle società. Così il medico in ogni particolare società non ristabilisce un'originaria salute universale, ma piuttosto ne fa adottare una al malato. Ricostruisce nel malato la normalità di volta in volta socialmente in auge, e può ricostruirla, perché appunto il corpo umano è in grado di modificarsi funzionalmente e, in certi casi, di migliorare. Sino ad ora il corpo è stato orientato a forme di salute limitate, anche problematiche e la società, da parte sua, è stata all'origine di una quantità di malattie (veneree, tubercolotiche, nevrotiche) che il mondo animale ignora del tutto o quasi. In cambio l'intenzione del sogno di desiderio organico è stata quanto meno un corpo che offra *solo piacere, non dolore* e il cui invecchiamento *non* sia il *deterioramento come destino*. E' dunque questa lotta contro il destino che collega nonostante tutto le utopie mediche e le utopie sociali. Se la facoltà di rigenerare parti perdute è più scarsa nell'uomo che negli animali inferiori, in cambio solo nell'uomo è attiva la facoltà utopica orientata a qualcosa di non ancor mai posseduto. E' inverosimile che questa forza così essenziale per l'uomo, la forza dell'oltrepassamento e dell'innovazione, s'arresti proprio al suo corpo. La ricerca di questa tendenza è certo impossibile senza la conoscenza di ciò che nel corpo stesso già urge in tale direzione; tutto il resto sarebbe pura follia. In quanto il corpo di tutti gli esseri pluricellulari inevitabilmente tende verso la morte, il progetto medico più segreto, l'abolizione della morte, è campato talmente in aria da averne le vertigini. Un tale progetto appare perciò folle e, benché sia implicito quanto meno nella lotta contro l'invecchiamento, non viene mai ammesso davvero. Il che è comprensibile, persino già ante rem, perché la sopravvivenza della carne già come sogno di desiderio non è mai disgiunta da sentimenti misti, addirittura dall'orrore; lo dimostrano le leggende dell'ebreo errante e dell'olandese volante. Non è neppure il caso di pensare al non-senso sociale di una terra che continuasse incessantemente a sovrappopolarsi: non sono possibili nuove entrate in scena se non c'è chi di scena se n'esce, non c'è società possibile senza cimiteri spaziosi. Nel complesso, anche senza ricorrere a fantasie grottesche, ogni volontà rivolta a un miglioramento organico è puramente cervellotica, se non si conosce e non si considera quello

sociale. Proprio come la complessiva esistenza organica dell'uomo in quanto uomo, anche la salute è un concetto sociale. Quindi essa può essere sensatamente migliorata solo se la vita in cui risiede non è essa stessa sovraccarica d'angoscia, di miseria e di morte.

Malthus, tassi di natalità, alimentazione

Così quasi nessuno dei suoi mali è rimuovibile, se si parte unicamente dal corpo. E per questo sono tanto stravaganti e piccolo-borghesi tutti coloro che tentano di migliorare la nostra situazione puntando esclusivamente sulla salute, vegetariani, appassionati consumatori di piante o cultori di tecniche respiratorie. Le loro ricette sono risibili di fronte alla miseria vera, di fronte a malattie che insorgono non per la debolezza del corpo, ma perché si ha una fame nera, non perché si respira in modo scorretto, ma perché si è costretti a ingoiare polvere, fumo, piombo. Esistono certo uomini che respirano correttamente e che ai polmoni ben aereati, alla gabbia toracica tenuta su ben ritta e non anchilosata neppure in vecchiaia, collegano una piacevole consapevolezza di sé. Ma il presupposto è sempre che gente del genere ha soldi; soldi che, per chi è costretto a curvare la schiena, sono assai più salutari delle tecniche respiratorie. La pomposa Franziska Reventlow in quest'ottica scrisse un libro sul complesso del denaro, dalle cui cause nessuno può pretendere che il proprio medico lo liberi; esso è il vero insaziabile, il cancro che fa danni al 90%. Tanto più interessato è certamente stato e rimane il gusto capitalistico di tagliare in modo puramente medico i nodi sociali. La riproduzione controllata o piuttosto ciò cui si è dato inizio con essa, ne costituisce per il momento l'esempio più terrificante, non l'unico. Non meno spaventosa è già la bisnonna della decimazione imperialistica, la teoria della popolazione di Malthus. Mentre manca un'utopia puramente medica dispiegata in tutta la sua possibile portata, con la teoria malthusiana fece la sua comparsa un'utopia, per così dire, sociale su terreno medico; opera, del resto, di un economista che non era più tale, ma piuttosto il primo spadaccino al soldo dell'economia capitalistica. Nel suo *Saggio sul principio di popolazione* (1798) Malthus sosteneva che la causa della miseria sta nella contraddizione «naturale» tra l'urgere illimitato dell'uomo

verso la riproduzione e il limitato incremento dei mezzi di sostentamento. Malthus promette: la miseria delle masse durerà solo fino a quando un popolo razionalmente cosciente della correlazione limiterà il proprio incremento a un livello corrispondente a quello delle pagnotte disponibili. Dunque è la lussuria proletaria a generare la miseria sociale, non il capitale; e a condannare senza appello il capro espiatorio proletario è la cosiddetta legge sul rendimento decrescente dei terreni. La crisi inoltre compare solo come crisi da sottoproduzione, nell'ipotesi di uno sviluppo lentissimo delle forze produttive, non come crisi da sovrapproduzione. Ciononostante questa teoria trovò numerosi adattamenti, anzi un cosiddetto socialista della cattedra, Adolf Wagner, ancora negli anni Novanta sosteneva che, per l'essenziale, Malthus aveva perfettamente ragione. Ma l'elemento veramente essenziale di Malthus emerse in piena luce solo allorché si compirono i tempi dell'epoca capitalistica e solo la bassezza unitamente alla menzogna e all'assassinio può ancora prolungarla. Misanthropica e gretta la teoria malthusiana lo è stata sin dall'origine e già Marx ne individuava il tratto peculiare in una «profonda abiezione del pensiero», in senso sia morale che scientifico. La sua brutalità si rivelò dunque compiutamente nello stadio imperialistico del capitalismo, ma a celebrarla non sono solo gli assassini americani, vi sono anche socialisti di destra, come Eduard Heimann, che quanto meno la scusano, e fascisti particolarmente untuosi, come Edgar Salin, che la nobilitano addirittura georghianamente. Il neo-malthusianesimo giustifica la guerra, la rottamazione dei lavoratori «eccedenti», lo sterminio fascista di intere popolazioni e, al contempo, vuole distogliere la mente di quei proletari, di cui tollera l'esistenza in conformità con il numerus clausus stabilito dall'interesse per il profitto che da essi si ricava, dalle vere cause della miseria capitalistica. Tutto ciò raccomanda Malthus ai fautori dello sforzo finale del capitalismo; in ogni caso questo è ormai incapace di produrre idee originali anche all'interno della propria abiezione e a proprio vantaggio. Non appena il desiderio cessa di essere progressista non è più padre di un solo pensiero, ma di macchinazioni, quanto meno, di occultamenti. Il malthusianesimo, quale diagnosi deviata su cause insufficienti, isolate dal complesso sociale generale, non è quindi solo una teoria della sovrappopolazione e non vi si limita. Perché anche in ambienti che non fanno o non vogliono saper nulla di

manie da spadaccino, il rimando a cause meramente mediche sostituisce o rimuove quello alle cause sociali della miseria. La leva per il meglio viene collocata qui tanto in basso, tanto profondamente quanto si può rispetto all'uomo reale e al suo ambiente. Di qui, anche senza un ricorso letterale al malthusianesimo, l'angustia dello sguardo interessato o, quanto meno, inconsapevole, che presume di poter riconoscere l'intera malattia dell'uomo da una goccia di sangue, per così dire, inviata al laboratorio d'analisi. L'uomo realmente sofferente nella sua completezza scompare, ma ancor più scompaiono le circostanze in cui esso si trova. Ed ecco la sopravvalutazione dei bacilli quali unici portatori di epidemie; il microbo è riuscito a occultare soprattutto altri fenomeni che favoriscono la malattia, l'insalubrità dell'ambiente e simili; così ha dispensato dal dovere di cercare anche lì delle cause. La tisi colpisce preferibilmente i poveri, ma se si tenesse conto di questa circostanza bisognerebbe lottare contro la miseria, come macchia particolarmente umida; ma per questo versante la medicina borghese mostra minore propensione. Pertanto l'eliminazione unicamente medica del male è spesso solo un mezzo, adottato consapevolmente o meno, per non dover rimuovere il male vero (ut aliquid fieri videatur, come si dice su pseudo-ricette), così anche prescindendo dall'autore e dalla sua teoria, il malthusianesimo nel suo complesso designa un intero campo di rimozioni. Il ricorso meccanico alla cassetta dei cerotti senza il primato dell'ambiente sociale e senza un progetto che preveda il suo mutamento, senza Pavlov e la conoscenza di tutto l'uomo come essere guidato socio-cerebralmente, impedisce la cooperazione tra il medico e la bandiera rossa, col primato di quest'ultima. La questione sociale sarà risolta meno di tutto dall'autocontrollo sessuale dei poveri, bisogna intervenire in modo diverso nella produzione, e in una produzione di altro genere. Un elemento malthusiano influì anche su Darwin che retroproiettò la sovrappopolazione nel regno animale; i darwinisti sovietici hanno liberato il darwinismo proprio da questi errori malthusiani. Ciò che resta è il progetto di un controllo delle nascite, un progetto per molti veramente salutare e pertanto progressista. Per lo meno sino a che durerà la società capitalistica e al suo interno la vita continuerà a essere tanto precaria da dover ricorrere a una limitazione simile o all'aborto. Sino a che resterà nella condizione odierna, in cui non può più nutrire i suoi schiavi. La terra ha

spazio per tutti, o l'avrebbe, se fosse amministrata dal potere della soddisfazione dei bisogni e non dalla soddisfazione dei bisogni del potere.

La preoccupazione del medico

Solo allora anche il lavoro del medico comincerebbe a essere effettivamente pulito. Oggi il medico si lava le mani prima di cominciare, gli strumenti sono lucenti, ma tutte queste misure da sole non sono sufficienti. E' la società a essere sporca e malata e a aver bisogno per prima di attenzione clinica e di pianificazione. Da questa angolatura la malattia costituisce realmente una colpa, certo non individuale ma collettiva. Ciò potrebbe essere evidente anche al medico, ogniquale volta mette piede in uno slum. Anche nel corso della terapia tutto è un insulto alla sua coscienza medica: il povero diavolo ammalato di reni, per non perdere la paga, continua a guidare un camion assordante, stringendo i denti dal dolore, mentre il ricco si riposa sotto una coltre imbottita. E a cura ultimata: cos'è, per i più, quella vita a cui il medico li restituisce, di nuovo «efficienti»? Che razza di salute è mai quella che rende pronti unicamente a essere di nuovo danneggiati, spremuti e feriti? Un pediatra tedesco, con un buon senso che doveva condurre a certe conseguenze non borghesi, ancora nel 1931 scriveva: «*Curare*, prendersi cura di qualcuno significa evitare che la sua salute in generale venga compromessa. Se però, nonostante tutto, ciò è accaduto, la cura del medico dev'essere rivolta a porre il malato nelle condizioni per lui più favorevoli possibili». Un bello scopo, lo scopo di un'economia umana, conseguibile però solo in una società socialista. Come stiano le cose oggi, lo si vede (l'America è in testa per il numero dei malati mentali): il capitalismo è malsano per gli stessi capitalisti. Solo in un'economia diversa da quella fondata sul profitto i sogni di intervento e trasformazione del corpo perderanno il loro veleno. Tutto ciò si farà dalla culla alla tomba, anzi già prima della nascita, come aiuto, ma vero, allo zoon politikòn. Il marxismo vuole che la storia sia fatta consapevolmente, non che la si continui a subire passivamente. E' quindi in linea con il marxismo intervenire consapevolmente sull'*elemento precondizionante* da cui nascono gli uomini e al cui interno vivono fisicamente, già prima di affacciarsi sulla scena

della storia. Ci riferiamo alla loro esistenza intrauterina e poi alla condizione corporea loro data a partire già da lì. Non accontentarsi più di tale condizione, così com'è semplicemente divenuta, è un atteggiamento proprio dell'uomo che non china più il capo di fronte al destino. Gli è propria l'audacia di orientare il corpo già prima della nascita, nelle sue disposizioni, così da accordarle al tempo, proprio come si regola un orologio; di seguirne dopo la nascita la formazione vitale, consapevole, eventualmente attraverso trasformazioni, sia mediante un controllo delle secrezioni interne, sia sulla base di altre forze formative tuttora inesplorate. Certo non per formare uomini in serie, cosa per cui non c'è né prospettiva né motivo, ma perché le loro condizioni fisiche di partenza non presentino maggiori ostacoli di quelle sociali. Affinché non restino più schiavi del loro corpo, una volta che non lo sono più nella società. Tutti vorrebbero essere in buona salute, almeno in misura pari alle prospettive di libertà che socialmente si sono loro dischiuse e si avvicinano. Ma in tutto ciò la speranza più visibile rimane l'influsso centralmente determinante della qualità della vita, in una società risanata, sulle malattie perinatali e su quelle degli adulti stessi, in particolare sulla loro prevenzione e sulla longevità. La strada che vi conduce è lunga e, forse, per quanto concerne la nostra carne fragile ed esigente, non potremo dire, ancora per molto tempo, di averla davvero già soddisfacentemente percorsa. Certamente sarà impossibile percorrerla all'interno delle prestazioni che esige l'impresa capitalistica; perché la salute è qualcosa che dev'essere goduto, non sfruttato. Una vita senza sofferenze, lunga così da estendersi sino all'estrema vecchiezza, sino alla morte di chi è sazio di vivere, non c'è, ma è stata sempre cercata. *Essere come rinati: è questa l'intenzione dei lineamenti fondamentali di un mondo migliore per quanto concerne il corpo.* Ma gli uomini non camminano eretti, se la vita sociale continua ad avere la schiena piegata.

36. LIBERTÀ E ORDINE, COMPENDIO DELLE UTOPIE SOCIALI

La terra non appartiene a nessuno, i suoi frutti appartengono a tutti.

John Ball

Non posso assolutamente pensare l'attuale condizione dell'umanità come condizione cui potremmo arrestarci, non la posso assolutamente pensare quale sua destinazione ultima e integrale. Allora tutto sarebbe sogno e inganno; non varrebbe la pena aver vissuto e aver partecipato a questo gioco che si ripete incessantemente, non porta a nulla e non significa nulla. Solo in quanto posso considerare la nostra condizione come mezzo per una condizione migliore, come punto di passaggio a una condizione più alta e perfetta, essa acquista valore per me; io posso sopportarla non per sé, ma in virtù del meglio che prepara.

Fichte, *La missione dell'uomo*

Al posto della vecchia società borghese con le sue classi e i suoi antagonismi di classe subentra un'associazione in cui il libero sviluppo di ognuno è la condizione del libero sviluppo di tutti.

Manifesto del partito comunista

I. INTRODUZIONE

Un pasto semplice

Tutto più semplice, se l'erba fosse commestibile. Ma su questo punto i poveri, per il resto trattati come bestie, non sono altrettanto fortunati. Solo l'aria è senz'altro a disposizione di tutti, ma il campo bisogna lavorarlo, sempre di nuovo. Con fatica, curvando la schiena, non ritti in piedi, come si colgono i frutti delicati che pendono da un muro. La raccolta di bacche e di frutta, la libera caccia sono finite da tempo; pochi ricchi vivono alle spalle

di molti poveri. E la vita è attraversata da una fame permanente, che basta a costringere alla corvée; la frusta si aggiunge dopo. Se il boccone quotidiano fosse sicuro come l'aria, non esisterebbe miseria. Ma solo nei sogni il pane cresce sugli alberi, come le foglie. Nella realtà non c'è niente di simile: la vita è dura, e tuttavia non è mai cessato il presentimento che esista, e praticabile, una via di scampo. Poiché per tanto tempo non si riuscì a trovarla, il coraggio di sognarla ha potuto sciamare per ogni dove.

I piccioni arrosto

Un corpo sazio non avrebbe di che lamentarsi. Purché non gli mancassero i vestiti e un tetto, dunque quasi tutto. Purché non gli mancassero gli amici e la vita fluisse lieve e serena, anziché essere la tempesta che è diventata per i più. Ma solo la fiaba, sempre ricca di insegnamenti, e l'utopia politica dan notizia delle tavole che si imbandiscono da sole, del paese di Cuccagna. Come nelle immagini di desiderio mediche le fontane di giovinezza, in quelle sociali compare il paese di Cuccagna, a mo' d'allegro preludio. A Cuccagna tutti gli uomini sono uguali, vale a dire, se la spassano tutti, senza fatica e senza lavoro. Piccioni bell'arrostiti volano direttamente in bocca, quelli sul tetto è già come fossero in mano: tutto, cose e sogni, è a portata di mano, pronto all'uso. Così gli abitanti del paese di Cuccagna vivono piacevolmente a loro agio, senza lasciarsi più ripetere dai ricchi quanto la ricchezza sia poco invidiabile, quanto sia nocivo il troppo dormire, quanto funesto l'ozio, quanto necessaria la miseria affinché non si paralizzi ogni forma di vita. Il popolo ha continuato a illustrare e, anzi, a caricaturare la sua fiaba più nutriente: i tralci delle viti sono legati con salsicce, le montagne sono diventate di formaggio, i fiumi scorrono gonfi dei migliori moscati. La tavola che si imbandisce da sé, le favolose distese indiane qui sono divenute installazioni pubbliche, condizioni di una vita felice in assoluto.

Follia e romanzo popolare anche qui

È innegabile, anche in queste immagini spicca spesso il suo volo

la civetta di fuoco. Anzi, qui si spinge più lontano che nei sogni medici, e la fine della miseria non suona follia. Ma molti riformatori del mondo furono paranoici o sul punto di divenirlo, in modo non del tutto incomprensibile. La follia, quale allentamento che permette l'irruzione dell'inconscio, la possessione ad opera dell'inconscio, ricorre anche nel non-ancora-conscio. Spesso il paranoico è un elaboratore di progetti e tra le due cose esiste talora una correlazione. E' facile in tal modo che un talento utopico finisca con lo scivolare nella paranoia, anzi si consegna al delirio quasi volontariamente (cfr. pp. 110 e sgg.). Ne dà l'esempio Fourier, uno degli utopisti più grandi; accanto a un'analisi acuta della tendenza, la sua opera pullula di immagini del futuro di una bizzarra estrema. E non per quanto riguarda la società, ma la natura, nella misura in cui viene fatta partecipare al nostro ordine armonioso e civile, e per così dire cantare all'unisono con esso. Fourier, quale caparra della liberazione sociale, pianifica una corona boreale, vale a dire un secondo sole, in grado di assicurare alle regioni del nord un calore andaluso. Questa corona profuma, riscalda, illumina ed emana un fluido capace di dissalare il mare, anzi di cambiarlo in limonata. Grazie alla correzione della difettosa posizione dell'asse terrestre, aringhe, merluzzi e ostriche si moltiplicano a dismisura, mentre scompaiono i mostri marini. Li sostituiscono anti-pescecani e anti-balene, creature paradisiache e gentili che «rimorchiano le navi quando cade il vento». Sulla terra Fourier profetizza «una cavalcatura elastica, l'anti-leone, con cui un cavaliere, partendo la mattina da Calais, potrà far colazione a Parigi, trovarsi a mezzogiorno a Lione e la sera a Marsiglia». Bisogna ammettere che - nei grandi utopisti - anche la follia ha metodo, e non solo il proprio, ma anche quello tecnico di un'era successiva: l'anti-balena è il battello a vapore, l'anti-leone il treno espresso, anzi l'auto. Altrettanto folle, altrettanto anticipatrice è la concezione di Fourier secondo cui si formerà un nuovo organo nell'uomo, benché all'estremità di una coda che gli spunterà (Daumier ha fornito un disegno di questa fantasia). Grazie al nuovo organo gli uomini captano i «fluidi eterei», entrano in contatto con gli abitanti di altri astri, mentre i pianeti si accoppiano. Nel frattempo la radio ha captato i «fluidi eterei», anche se permangono intoppi per il contatto interstellare, e ancor più per il corpo artificiale e il connubio tra pianeti. In apparenza queste favole non si diversificano molto da quelle di Jules Verne, o

quanto meno dai romanzi popolari utopico-planetari scritti da Lasswitz o persino da Scheerbart. Ma in Fourier non v'è ombra di scherzo; il colore di questa serietà è dato dalla paranoia, non solo dal romanzo popolare, le cui tinte sono certamente rese più intense dalla paranoia stessa. E non è forse avvertibile il pizzico lieve di follia che si mescolava persino tra i massoni liberali e utopizzanti del XVIII secolo, tra i cittadini con squadra e piramidi? E non è una sorta di berretto dei folli ad esser calato sull'intero cerimoniale, sui preparativi e sui simboli destinati a introdurre il giovane massone nel «regno di Astrea»? Persino il grande utopista Saint-Simon, nei suoi ultimi scritti, sul papa dell'industria, ha sfiorato quel delirio che, talora, minaccia i riformatori del mondo e in cui piombò completamente, nella sua ultima fase, il suo allievo, Auguste Comte. Comte dilatò la chiesa saint-simoniana dell'intelligenza al punto che si sarebbero dovute adorare non solo l'umanità, ma anche la terra e lo spazio. L'Umanità, come «Grande Essere», lo spazio come «Grande Ambiente», la terra come «Grande Feticcio»; a sua volta, Clotilde, l'amata defunta di Comte, divenne una nuova Maria. Son queste le bizzarrie che adornano alcuni dei più possenti castelli in aria. Non estranee, lo si è già notato, neppure al romanzo popolare, in particolare a quello con cui l'utopia politica entra in contatto, integrandolo talora in modo fecondo. Quasi tutte le utopie più antiche utilizzano macchine spaziali, quasi tutte quelle più recenti le macchine del tempo di una fantasia esotica quando si avventurano nella terra dei sogni sociali. Molte tentano, per lo meno nel titolo, di conferire all'isola felice lo splendore abbagliante di un romanzo. E così esistono un *Kingdom of Macaria*, un'isola di *Felsenburg* un tempo tanto famosa, una *Crystal Age*: nomi analoghi ai baracconi delle fiere dentro cui vengono esibite sirene venute da lidi lontani; né manca l'eco segreta di una loggia invisibile, fuori, in lontananza. Qui irradiano il loro splendore le fiabe che narrano di terre meravigliose, di tempi e spazi del desiderio; a partire da Alessandro le più belle utopie si svolgono nelle isole dei mari del Sud, in una Ceylon dell'età dell'oro, nel favoloso paesaggio delle Indie. Racconti marinareschi forniscono l'intelaiatura persino a utopie sociali significative come a quella di Tommaso Moro; in questa cornice la felicità appare ben prima che i suoi tempi siano maturi; da oltre duemila anni nelle utopie è abolito lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo. Le utopie sociali posero il loro mondo di luce in

contrasto con la notte, dipinsero la loro terra luminosa con uno splendore finalmente giustificato, in cui l'oppresso si sente sollevato, chi manca di tutto si sente appagato. Non sorprende che questa condizione dipinta con la fantasia non fosse tanto spesso rappresentabile che all'interno del romanzo popolare, unica forma superstite dell'avventura e del comprensibile trionfo del bene. E' la condizione che, ancor oggi, il soldato nell'*Opera da tre soldi* di Brecht sogna come finalmente sopraggiunta: «L'infamia decadde dalla sua alta fama e divenne celebre l'utile, la stupidità perse i suoi privilegi e divenne impossibile concludere affari con la rozzezza». Che le isole del sole si raggiungano con la follia, con i racconti dei marinai o anche solo con il sonno magnetico, come nelle utopie sociali più tarde, in Bellamy o in Wells, la vita che vi si conduce, a parte lo sfarzo della natura, non è più tanto straordinaria, anzi è più normale. Perché, si pensa, è del tutto normale, o dovrebbe esserlo, che milioni di uomini non si lascino dominare, sfruttare, spogliare per millenni da un pugno di potenti. E' normale che una maggioranza così impressionante non accetti di essere la dannata di questa terra. Invece proprio il risveglio di questa maggioranza costituisce l'elemento assolutamente raro e inconsueto nella storia. Per mille guerre nemmeno dieci rivoluzioni; tanto difficile è l'andatura eretta. E persino dove le rivoluzioni sono riuscite, di regola, gli oppressori sono stati semplicemente cambiati. Porre fine alla miseria: per un tempo incredibilmente lungo ciò non suonò per nulla normale, al contrario era una favola; solo come sogno a occhi aperti è entrato nel campo visivo.

New Moral Worlds all'orizzonte

Solo lontano da qui pare che tutto vada meglio, le cose sono comuni a tutti. I cittadini di Tommaso Moro vivono così: lavorano moderatamente, non più di sei ore al giorno e si dividono equanimente gli utili. Non esistono più delitti né coercizioni, la vita è un giardino, una felicità nobile e confortevole aleggia apertamente dappertutto. Le cose vanno rigorosamente all'opposto nella grande antitesi all'*Utopia* di Moro, nella *Città del sole* di Campanella. La felicità universale qui è regolata non dalla libertà, ma da un ordine previsto sin nei più minuti dettagli. Nonostante

un tempo di lavoro anche più ridotto che in Moro, di sole quattro ore e una divisione anche qui comunista dei proventi, il benefico peso della disciplina ritma ogni ora e persino ogni godimento. Le norme sono indagate e custodite da sapienti, in particolare da astrologhi, poiché la *Città del sole* è rigorosamente inserita nel cosmo. Partendo di qui e passando per il 1789 e la libertà e l'eguaglianza formale di tutti, che sono seguite e sono finite nella miseria più nera, lunga è la strada che conduce agli utopisti dell'era industriale a Owen, Fourier, Saint-Simon. Su questo percorso si trova il diritto naturale e anche il sogno *fichtiano* di uno stato commerciale chiuso, in cui ognuno de jure, quindi utopicamente de facto, possiede i beni e i mezzi di sussistenza, su cui gode di un diritto originario. Ma nel frattempo il pagamento in contanti era divenuto l'unico cemento della società e se ne cercò un altro, ricorrendo, ad esempio, alla obliata fraternità. Owen dapprima si rivolse direttamente agli operai, operando in mezzo a loro non solo come industriale. La felicità umana è annientata dalla proprietà privata, dalla chiesa, dall'attuale forma di matrimonio: New harmony per loro non ha più spazio. I capitalisti della distribuzione e della produzione, il commerciante e l'industriale, appaiono come figure di cui si può fare a meno; li sostituiscono bazar in cui il lavoratore, in base al criterio delle ore lavorate, scambia le merci, che altri lavoratori hanno prodotto, di cui lui abbisogna. Fourier, l'altro, più solido utopista, pre-marxista nell'acutezza delle sue analisi, edificò il suo *Nouveau Monde industriel et sociétaire* più sulla critica che sulla filantropia. Sulla critica della civiltà borghese, in quanto ultimo ordine sociale presentatosi, maledizione cui Fourier contrappone l'immagine di sogno della dolcezza, del dileguamento dell'angoscia di vivere. Fourier fu il primo a scorgere come nelle società esistite sino ad oggi, la povertà scaturisca dalla stessa sovrabbondanza; il rimedio è l'esodo nelle isole comuniste, nelle isole sociali che Fourier chiama falansteri; e tutte sono in perfetta armonia tra loro come sotto una direzione universale. Il progetto di un'economia priva di attriti era completata da una sorta di teoria dell'armonia delle passioni; il nuovo mondo doveva risuonare chiaro come l'accordo di un'arpa. Owen e Fourier progettaronò il loro stato (più un gruppo di persone felici che uno stato felice) su basi federalistiche; centralizzato, invece, di nuovo più vicino a esigenze d'ordine che non alla libertà individuale appare in Saint-Simon. Quasi più

acceso che in Owen e in Fourier, è qui l'odio contro i proventi di chi non lavora e contro la miseria ch'essi presuppongono, l'odio contro i rentiers feudali e borghesi, come li hanno dipinti Goya e Daumier. Tutto l'amore è per il lavoro e la formula magica di Saint-Simon è l'industrie. Veramente, per lui sono lavoratori anche gli industriali, i commercianti e i banchieri; così, il *système industriel* ricade a un livello già oltrepassato da Owen, che di tipi simili poteva fare a meno. Ma l'industriale di Saint-Simon non si rinchiude nel privato, diventa un pubblico ufficiale e l'intera società si trasforma in chiesa dell'intelligenza. Lo sfruttamento viene abolito, perché si abolisce l'economia individuale, al cui posto sboccia l'aurora di un mondo pianificato, la beata fondazione che è l'industria, con al vertice un sommo sacerdote sociale.

In tutte queste concezioni il vecchio mondo viene abbandonato, più o meno pacificamente e in fretta. E il benessere parve dietro l'angolo, solo che lo sostenessero nuove invenzioni. Le utopie politiche più moderne spesso ne abbondano: Moro dipinge tetti piatti e grandi finestre luminose, spalancate su una terra di sogno, Campanella persino automobili. E non mancano utopie politiche che esprimono più sogni tecnici che sociali. Così la *Nova Atlantis* di Bacone, la terra al di là delle colonne d'Ercole, al di là del mondo conosciuto. Là vive un popolo felice, felice in primo luogo perché non si accontenta di ciò che la natura abbandona per così dire come relitti. Al contrario gli atlantidi intervengono direttamente sulle stesse forze naturali, con sensi raffinati strumentalmente in modo estremo e mettono al proprio servizio, dopo avervi gettato uno sguardo profondo, ciò che hanno osservato. Nuove piante e nuovi animali utili circondano l'uomo, mezzi chimici prolungano la vita, carri che si sollevano in aria realizzano persino l'antico sogno di volare come gli uccelli. La parte sociale di questo romanzo, così ricco di porte spalancate sul domani, restò incompiuta; restarono dunque ignoti i mezzi mediante cui la tavola che si imbandisce da sola, ormai divenuta gigantesca, producesse solo cose buone e non anche, per desideri ostili, veleno. Le immagini di progresso unicamente tecniche l'hanno sempre fatto apparire troppo a buon mercato, troppo rettilineo; ancor oggi, offerte isolatamente e lasciando da parte il mutamento sociale, sono illusioni quando addirittura non mezzi di inganno. Nelle utopie oneste ma astratte la fede nel progresso sostenuta dalla tecnica ha facilitato molto spesso l'apparenza di un successo e di

un avanzamento agevoli. Tra tutti gli utopisti solo uno, Fourier, ha affermato che anche nel futuro migliore ogni fase reca insieme con la linea ascendente anche il pericolo di una linea discendente. L'utopia astratta, anche il cosiddetto stato socialista del futuro, insomma quello dei pronipoti, raramente conosce pericoli reali; anche il suo trionfo, non solo il cammino che vi conduce, appare non-dialettico. E questo, nonostante che lo stato d'animo aleggiante sulla prima e più celebre, ancorché più gelida utopia, quella *platonica*, sia indubbiamente più la tristezza che la fiducia. In essa certo viene senz'altro trasposta nello stato ideale l'ostilità vigente in quello presente, l'avversione dello strato superiore nei confronti della massa. L'immagine di desiderio non è al servizio di quest'ultima, quale ceto nutrittore, piuttosto essa deve essere mantenuta in condizione di inferiorità. Quello sognato è uno stato militarista, tale anche al proprio interno, con al vertice bramati di questo mondo. E' l'idealizzazione dello stato dorico, per quanto cinto di una corona filosofica da cui Sparta era molto lontana. E anche il «tutto sia comune» che in Platone non manca, anzi da lui in poi divenne la più distinta parola d'ordine utopica, questa condizione pericolosa era limitata ai due ceti superiori; era un privilegio monacale, non un'esigenza democratica. Così vi è riserbo in questa utopia, al punto ch'essa è la più reazionaria, anzi non è affatto un'utopia nel senso favoloso, nel senso dell'età dell'oro. E riserbo v'è anche nella seconda famosissima utopia del mondo antico, nella *Civitas Dei* agostiniana. La città di Dio, già destinata con la sua potenza salvifica ad Adamo ed Eva, ma vanificata dalla loro caduta, da allora è peregrinante su questa terra. Non può manifestarsi come stato terreno, poiché abbraccia solo gli eletti, è un'arca di Noè. La sua pace è minacciata e solitaria, immersa nel mare di orrore e di ingiustizia di cui consiste il mondo. Ma né il riserbo platonico, certo pagato a caro prezzo, e fondato reazionariamente, né quello pessimistico di Agostino hanno molto intaccato nella sua levità l'immagine di felicità propria alle utopie sociali. Molto spesso le utopie politiche hanno creduto che le loro ricette risolvessero tutte le contraddizioni: in esse la salute, per così dire, s'irrigidiva. Nessun nuovo problema, nessun altro paese all'orizzonte: l'isola, benché essa stessa futura, è ampiamente, ermeticamente chiusa nei confronti del futuro. Ciò dipende in più modi, come si è detto, dall'ottimismo tecnico, ma in ultima analisi soprattutto dall'impoverimento che l'elemento utopico ha subito in

questa sua manifestazione più evidente: l'utopia è stata ridotta alla migliore costituzione, a una costituzione del tutto astratta, anziché essere vista e perseguita nella totalità concreta dell'essere. In tal modo, a partire dalle utopie politiche, insieme ad una certa sconsideratezza o a un fanatismo per l'astrazione l'utopico ha assunto anche un carattere specialistico del tutto inadeguato rispetto alla sua materia costitutiva che compenetra tutti gli ambiti. L'essenza utopica invece, vale a dire l'intenzione di un perfetto soddisfacimento del bisogno, senza i desideri vacui, che meritano di essere dimenticati, e con i desideri profondi, che restano da desiderare e il cui soddisfacimento conduce alla felicità non ottundibile di una crescente intensificazione della pienezza umana, va concepita come una totalità da cui dipendono le stesse utopie sociali. E verso cui, alla fine esse stesse, dall'interno del loro settorialismo, vollero e dovettero straripare, avendo in mente situazioni sociali radicali, incondizionatamente buone. E' questa totalità a rendere sempre nuove ed eloquenti le vecchie utopie politiche, a rendere istruttivi i loro stessi errori e tuttora vincolanti le loro esigenze. L'esigenza che avanzano è quella colta da Oscar Wilde, quando osservava che *una carta geografica che non registri il paese di Utopia non merita uno sguardo*. Gli antichi sogni sociali illustravano l'isola dell'astrazione e dell'amore: grazie a queste due qualità su quell'isola nulla poteva risultare difficile.

Le utopie hanno un loro orario

A lungo i sogni di una convivenza migliore furono pensati solo intimamente. Essi non sono però così arbitrari e totalmente spontanei come poterono sembrare a volte persino ai loro autori. Né sono tra loro privi di correlazioni, così da essere catalogabili solo empiricamente al pari di occorrenze curiose. Al contrario, nel loro apparente carattere di libro illustrato o di rivista, si rivelano condizionati in modo piuttosto preciso dal contesto sociale e connessi fra loro. Essi ubbidiscono a un compito sociale, a una tendenza repressa, o propria a un grado sociale imminente che comincia a farsi strada. Ed è a questa tendenza ch'essi danno voce, pur frammischiandovi opinioni private o il sogno della miglior costituzione in assoluto. Certo le utopie sociali non rispecchiano la tendenza presente con lo stesso sforzo o con la stessa acutezza

propri a un'altra forma di anticipazione: il giusnaturalismo borghese. Ma nonostante tutto il loro sorvolare e tutti gli aspetti favolosi propri all'incondizionata felicità sociale, non sono in nessun modo indipendenti dall'urgenza che preme in direzione del prossimo gradino. Parlano con coinvolgimento, benché raramente in modo concretamente mediato, di quanto sta per sopraggiungere e la loro comunistica felicità finale è, di volta in volta, rivestita nelle fogge della tendenza prossima. Così in Agostino, così chiaramente in Tommaso Moro, in Campanella, in Saint-Simon. L'incipiente economia feudale ha lasciato le sue tracce in Agostino, in Moro il libero capitale commerciale, in Campanella il periodo dell'assolutismo e della manifattura, in Saint-Simon la nuova industria. Anche se, in modo ogni volta trasparente, ciò che essi avevano in mente era il cielo sulla terra e nulla meno. Così anche le utopie hanno il loro orario, cui persino le più audaci sono legate nelle loro anticipazioni immediate. A ciò deve aggiungersi anche la differenza del luogo in cui furono rispettivamente concepite che influenza in modo decisivo l'inglese Moro o l'italiano Campanella. L'utopia della libertà di Moro, nelle sue parti non comunistiche, corrisponde all'imminente forma parlamentare della politica interna inglese così come l'utopia dell'ordine campanelliana corrisponde alla forma dell'assolutismo continentale. Dati del genere rivelano che anche il sogno che nasce nel modo più privato contiene, colta in immagini, la tendenza del suo tempo e del futuro prossimo, benché quasi sempre si tratti di immagini straripanti in direzione dello «stato originario e finale». Ma bastino queste considerazioni a proposito del compito sociale e della connessione nel succedersi delle utopie sociali; essa ha sempre ragione anche delle caratteristiche individuali dei singoli utopisti. Le utopie derivano dai cassetti delle possibilità *a priori*, indipendenti dalla storia, ancor meno che dal profondo dell'animo puramente *privato*. Tutte le possibilità diventano tali solo all'interno della storia; anche il nuovo è storico. Lo stesso novum dell'abolizione della proprietà privata (anticipato dalla maggior parte delle utopie sociali, in quella parte non più attuale che trascende al grado ultimo), questo stesso novum non è *a priori* immutabile. E' completamente diverso nel poco liberale Platone rispetto a Tommaso Moro e in Moro appare diversamente che in Robert Owen. Neppure il nuovo, nella sua dimensione di volta in volta diversa, neppure l'utopico, in quanto appartenente alla

sovrastuttura, è invariante. I «tempi futuri» che Giacobbe sul letto di morte annuncia ai figli sono diversi non solo nel loro contenuto, ma anche nel loro stesso concetto di futuro da quelli che aveva in mente il chiliasta Gioacchino da Fiore, nel XIII secolo, per non parlare di quelli immaginati da Saint-Simon. Invariante è unicamente l'intenzione rivolta all'utopico, poiché essa è costantemente riconoscibile nel corso della storia: ma questa stessa invarianza diviene subito variabile non appena pronuncia la prima parola, non appena esprime contenuti storicamente sempre diversi. E questi contenuti non se ne stanno immobili, come leibniziane *possibilités éternelles* da cui l'anticipatore trae ora questa, ora quell'altra, ma si muovono unicamente nella storia che li produce. Ciò vale per tutti i contenuti utopici, non solo per le utopie sociali che pensano la migliore di tutte le società. I sogni sociali a occhi aperti non sono certo ancora né i più significativi, né i più profondi tra quelli che hanno preso forma, in compenso in essi l'utopico si forma sulla sua base sociale. Così non solo sono i più estesi ma, insieme con le utopie tecniche, costituiscono la manifestazione più pratica del paesaggio umano del desiderio. Al contempo sono una manifestazione d'orgoglio, perché le utopie sociali, persino nei loro incerti inizi, sono state sempre capaci di dire no a ogni bassezza, s'incarnasse pure nel potente o addirittura nel consueto. Quest'ultimo infatti ha per lo più effetti inibitori anche più forti del potente, per il suo presentarsi ancor più incessante, e quindi meno patetico; per il suo ottundere la coscienza della contraddizione e per il suo degradare ogni appiglio per il coraggio. Ma quasi sempre l'utopia sociale è sorta in opposizione a questo ottundimento, differenziandosi così da quel genere di consuetudine che, di fronte alle nefandezze, anche alle più intollerabili, per metà è mancanza di fantasia morale e per intero è stupidità politica. L'utopia sociale ha agito come parte della forza di stupirsi e di trovar così poco ovvio il dato, che solo un suo mutamento risulta convincente. Mutamento orientato a una condizione sociale che, come dice Marx, non solo ponga fine all'isolamento dalla comunità politica, ma anche all'isolamento dall'essenza umana. I sogni sociali si sono formati con ogni sorta di fantasticherie, ma al contempo, come aggiunge Engels, con una profusione di «geniali germi di pensiero e idee che affiorano sotto il loro rivestimento fantastico». Sino a quando il progetto del futuro viene in Marx concretamente corretto e inserito nell'orario realmente capito di una tendenza all'ordine

del giorno così che esso non cessa, bensì comincia a dispiegarsi con tutta la sua energia. Senza la crescente ricchezza di anticipazioni, piani e progetti ancora astratti, che però ora è tempo di ricordare, non si sarebbe giunti all'ultimo sogno sociale. Ora esso è all'altezza della coscienza e così diviene, programmazione ancor più ampia, risveglio sociale.

II. IMMAGINI DI DESIDERIO SOCIALI DEL PASSATO

Solone e la modesta via di mezzo

Finché si è bambini molte cose non le si tollera. Diverso l'atteggiamento del povero che è stato abituato all'oppressione. Solo tardi si avverte quanto male se la passino gli uomini e nasce uno sguardo su come le cose potrebbero essere altrimenti. Ed è dapprima uno sguardo di fuga, d'evasione, il singolo si ripiega il più in fretta possibile su di sé, senza bisogni. Così Biante proclamava di portare tutto con sé; non aveva bisogno di molto e dagli altri non esigeva molto. Vivere senza bagagli parve sia economicamente che socialmente il partito migliore e una prospettiva del genere non la si è mai completamente dimenticata. Gli attriti diminuiscono, invidia e inganno scompaiono; tra gli oziosi manca uno spunto per entrambi. Tutti i proverbi dell'epoca dei sette savi erano al riguardo unanimi e desideravano in complesso metaforicamente che l'uomo si accontentasse del poco. L'uomo può esser felice con poco e solo col poco: i possedimenti troppo grandi, secondo Solone, andavano divisi. Non è la ricchezza ad essere per noi desiderabile, ma la virtù, unica in grado di rendere lieve la vita in comune. E il detto secondo cui nessuno deve essere considerato felice prima della morte significa anche che della ricchezza non c'è da fidarsi, che essa non è consigliabile né per il singolo né come condizione per i molti. Benché tutto ciò si presenti in termini paludati e universali, ciò di cui si va in cerca è proprio una tranquilla medietà. In essa dovrebbe dispiegarsi quella felicità che concede a ognuno lo stesso e così perdura.

Diogene e i mendicanti modello

Ma dove arrestarsi quando alla grascia è seguita quaresima? Non certo al punto sinora consueto per gli uomini, neppure al sereno accontentarsi del poco. Diogene incarnò per tutti il desiderio di fare una vita da cane; perché l'uomo e i gruppi ch'esso forma sono l'animale sbagliato, divenuto artificiale, perso in giri viziosi. Il capo dei cinici, Antistene, teorizzava a priori la comunità giusta come quella presente tra i cani, che sanno mendicare senza imbarazzo; un libero branco, facile a contentarsi. Tutti gli uomini debbono vivere come questi branchi senza formalismi e nessuna frontiera deve dividere un popolo dagli altri. L'oro è abolito, al pari di matrimonio, casa e famiglia: la più estrema assenza di bisogno (non proprio peculiare ai cani) rende gli uomini indipendenti dall'ambiente e dagli altri uomini. E, poiché l'uomo sognato come cane non è più irretito in piaceri superflui, scompaiono anche tutti i suoi altri irretimenti. Indipendente dalle circostanze della vita, che accerchiano la vita, l'uomo e i suoi simili si sentono a casa propria in ogni condizione, purché sia una condizione indisturbata e la meno statuale possibile. Qui dunque la libertà non comincia rigogliosa e audace, ma fuggiasca e repellente. Così tra l'altro Diogene si è masturbato in pubblico, fuori della sua botte, con l'unico rammarico di non poter soddisfare la fame altrettanto facilmente. E in pubblico, in un colonnato s'accoppiavano Cratete e Ipparchia, una ragazza di ricca famiglia che scelse una vita d'accattonaggio in compagnia del cinico. Accanto al cane si presentò come paradigmatica la semplicità di costumi degli avi, contenti e ignari d'angosce vitali. I tempi remoti di pane nero, latte e rape erano gli unici salubri, conformi alla natura: gli uomini che vi si rifanno convivono tra loro altrettanto felicemente che tra gente ben sazia. Del resto per chi non conosce bisogni scompare quasi ogni lavoro, poche bracciate sull'acqua bastano a tenere a galla il nuotatore nudo. E una città in cui le dimore dell'uomo libero sono botti non esige molta fatica per conservarsi al riparo dell'invidia. Ma, prima di tutto, un uomo tanto frugale dorme la notte senza timori e, di giorno, passeggia a testa alta, perché non si pone mai in prossimità di situazioni su cui non ha alcun potere.

Aristippo e i parassiti modello

Accanto fluiva però, seducente, la dolce vita cui non manca nulla. In tal caso l'originaria età dell'oro non veniva pensata come uguale frugalità, ma piuttosto come abbondanza uguale. Al posto di una bohème rozza, vive qui la sua giusta esistenza una bohème amante dei piaceri, anche parassitarla. Il piacere, essa insegna, è la vera sorte umana, a distinguere l'uomo dalla bestia è il godimento per il godimento, indipendentemente dalla soddisfazione dei bisogni. E' la capacità di godere, si assicurava qui, che innalza l'uomo al di sopra del cane, al di sopra dell'animalità, al di sopra di chi si accontenta rinunciando (e questo Marx non l'avrebbe mai negato). A differenza di quelli animali, i desideri umani in ultima istanza tendono all'orgia e in essa sono pienamente conformi a natura. Il caposcuola degli edonisti, Aristippo, insegnava quindi che non l'assenza del bisogno, bensì l'illimitata e intelligente capacità di godere era la condizione naturale dell'uomo; e che questa doveva essere coltivata. Sorse così, in opposizione a quella cinica, la razza edonista sognando il suo stato come uno stato di egoisti scambievoli o benevoli. La comunità migliore è quella che presenta i minori ostacoli al maggior conseguimento di piacere da parte dei suoi membri. Il gruppo edonista non esige alcun sacrificio individuale, non conosce né patria, né famiglia e meno che mai proibizioni che inibiscano il desiderio di felicità individuale o che anche solo lo determinino a priori. E' questo il tratto che unisce cinici ed edonisti, i liberi pensatori dell'assenza del bisogno e del piacere: sono entrambi anarchici. La loro propria vita deve essere lo stato che viene organizzato, la vita sociale deve essere priva di invadenze, come una passeggiata sulla piazza del mercato. Aristippo andava fiero della propria mancanza di vincoli sociali, che gli consentiva di indossare con la stessa dignità sia il mantello del mendicante sia l'abito più sfarzoso. A quanto narra Senofonte, egli si compiaceva della libertà da vincoli statuali della sua vita girovaga, del suo ubi bene, ibi patria, e li proponeva come modelli. Un legame poteva al massimo sussistere all'interno dell'amicizia, e un edonista tardo, di nome Annicheride, giunse a teorizzare l'opportunità di erigere una città di amici, non per scopi utilitari, ma per la benevolenza e il piacere che ne sarebbero scaturiti. La democratizzazione di questa concezione del godimento, in sé aristocratica, fu favorita dalla circostanza che anche il cittadino più

povero traeva vantaggio dal lavoro degli schiavi; su tale base si potè immaginare in generale una comune del godimento. Innanzitutto però la concezione edonistica corrispondeva assai più esattamente di quella cinica alle immagini, ancor vivissime, dell'età dell'oro. Nella sua maligna commedia *Gli uccelli* Aristofane rese evidenti l'estensione, la violenza che la popolarità della concezione edonistica aveva assunto. L'immagine del piacere diveniva proterva, nella misura in cui non si sistemava da nessuna parte, da nessuna parte restava indisturbata. Gli eroi della commedia, Evelpide (Sperabene) e Pistetero (Buoncompagno) decidevano, poco soddisfatti delle isole terrene della felicità, di restare sulle nuvole in compagnia degli uccelli, e di propor loro di fondare per aria un nuovo stato. Ma nella commedia è citata anche l'altra utopia dell'epoca, ben diversa, significativamente più terrena e realmente esistente. E soprattutto contro di essa Aristofane sfoggia tutto il suo sarcasmo:

D'inopia mai più perirà l'uomo,
ché tutto è proprietà di tutti;
pane, dolci, vestiti, carne salata,
vino, piselli, lenticchie ed allori.

Quest'ultimo verso - ne abbiamo già citato uno analogo, parlando dell'irrisione delle immagini di desiderio (pp. 500 e sgg.) - si riferisce indubbiamente a reminiscenze dell'età dell'oro, che in quel periodo cominciavano a diventare qualcosa di serio e di pericoloso. Il verso irride lo «stato di natura» plebeo citando le lenticchie e la concezione edonistica, o meglio la svendita democratica di questo ideale, citando l'abbondanza degli altri beni. Il rutto colossale che riempie parodie del genere è, per così dire, un Epicuro divenuto plebe; la libertà deve apparire come crapula. Agli edonisti appariva come vino per tutti, solo che fossero uomini e non schiavi. Nonostante lo sfrenato egoismo, la libertà del piacere era democratica; perché si pensò nuovamente in grande la felicità, perché la si pensò come vivere e lasciar vivere, adottando maniere buone e cortesi.

Il sogno platonico dello stato dorico

Un conto è irridere simili desideri, un altro renderli innocui. E questa fu l'impresa di Platone che accolse l'impulso utopico, ma ne capovolse l'orientamento libertario. Fu Platone a scrivere il primo vero trattato sullo stato migliore, la *Repubblica*, uno scritto tanto pensato a fondo quanto reazionario. Qui non si sogna più in modo vago, né il vago è sognato fino in fondo, ma l'età dell'oro è altrettanto poco desiderata e apprezzata. Al posto della perduta libertà (sia del genere rustico, sia del genere abbondante) compare un ordine mai prima raggiunto: il sogno si salda al suo contenuto, diventando imperativo. E non gli manca neppure un modello empirico, trovato anzi (con un realismo che sconcerta nel grande idealista), senza neanche andare troppo lontano, cioè a Sparta. Dopo la guerra del Peloponneso la predilezione per Sparta e i suoi aristocratici cominciava a coincidere con gli interessi dello strato superiore d'Atene, con l'interesse ad abbattere la democrazia. E la classe dominante è sempre incline ad abbattere la democrazia, non appena si presentino le circostanze che Platone descrive in questi termini: «Lo stato attuale si divide in due stati, quello dei poveri e quello dei ricchi, che si perseguitano vicendevolmente con un odio implacabile». In tempi consimili emerge una tendenza in favore di un'autorità statuale totalitaria, di uno stato di polizia e di ordine. L'utopia di Platone (il paradosso di un'utopia della classe dominante) consistette nell'idealizzazione di Sparta; la crescente tensione tra le classi raccomandò Sparta come lo stato greco più rigido, come mezzo salvifico attraverso l'autorità. I ceti che provvedevano alla sussistenza, alla difesa, all'insegnamento, queste tre caste dello stato platonico ideale avevano il loro modello già realizzato nel Peloponneso, negli iloti, negli spartati e nel consiglio degli anziani (gerusia). Così Platone fa suoi i sogni popolari sullo stato e li rovescia; allestisce una nave grandiosa di utopia sociale, contro cui però fa spirare venti contrari; così le impedisce di raggiungere la terra cui era destinata e sostituisce all'età dell'oro quella del brodo nero. Solo di sfuggita Platone ricorda l'età dell'oro come epoca dell'abbondanza, aggiungendovi anzi che leggi e autorità sono diventate necessarie solo a causa del «peggioramento del mondo». Il famoso verdetto sullo stato di natura come stato di porci non si riferisce al suo carattere osceno, bensì al suo accontentarsi del poco. Nel libro II della *Repubblica* Socrate parla degli uomini frugali e di come vada descritto il loro stato salutare: «... imbandiremo loro piselli e fave, abbrustoliranno

sulla brace coccole di mirto e ghiande, sorseggiandovi su del vino, ma poco». Glaucone replica chiamando questa «uno stato di maiali, perché a questi non si getterebbero in pasto cose diverse» - una replica che liquida lo stato cinico, non solo dal lato scostumatezza e per i suoi aspetti bohémien, ma anche per i suoi aspetti frugali. Socrate attacca subito dopo, nello stesso libro della *Repubblica*, anche lo stato edonista, lo stato dei crapuloni. Ironizza sull'effeminatezza della sua felicità: «bisogna far entrare la pittura, l'oro e l'avorio e ogni altra cosa del genere... In ciò rientrano tutti gli eroi cacciatori, gli artisti imitatori, i poeti e i loro servitori, i rapsodi, gli attori, i coreuti, gli impresari, gli artisti di ogni sorta compresi quelli per la toeletta femminile». All'età dell'oro si ascriveva poi una felicità superiore solo perché gli uomini di allora avevano utilizzato i vantaggi della loro condizione per acquisire un più grande sapere. Nello stato chiesastico di Platone non c'è spazio per saturnali, non c'è carnevale della natura, dell'arte e della superflua bellezza: sorge un mondo completamente dominato, la costruzione razionale di un impero duraturo. I suoi uomini hanno la durezza dei dori e il suo ordine resta quello dell'aristocraticismo spartano. La stessa comunione delle donne e degli altri beni (delle caste superiori), questa somiglianza apparentemente così pericolosa tra lo stato ideale platonico e l'anarchia cinica ed edonista, proviene dall'accampamento spartano. Anche a Sparta un uomo attempato poteva concedere a un altro la sua donna e uno scapolo prendere a prestito la moglie di un amico; anche a Sparta il possesso di oro e argento era proibito alla casta guerriera e si potevano utilizzare in comune derrate straniere e strumenti. Tuttavia la gerusia, il consiglio degli anziani di Licurgo, allo stato platonico fornì solo la cornice per la sua casta suprema, la casta dei filosofi; perché anche i gerenti più anziani non erano affatto accademici platonici, semmai tutto l'opposto. Quando dunque Platone esigeva il dominio dei saggi, quando teorizzava che lo stato non sarebbe stato buono sino a che i suoi governanti non fossero divenuti filosofi, o i filosofi governanti, in questo unico punto, per quanto concerne il contenuto della cornice dei gerenti, il modello antifilosofico di Sparta veniva abbandonato. Ma bisogna notare che nemmeno la casta dei filosofi si conserverà nell'utopia platonica: lo scritto della vecchiaia, nato da profonde delusioni, le *Leggi*, fa completamente a meno di un'aristocrazia della cultura. La società ideale è trasformata completamente in uno stato poliziesco,

e fra l'altro sia matrimonio che proprietà privata sono ora conservati. Le *Leggi* sono istruttive proprio come utopia sociale reticente, e per così dire scottata; si accontentano ormai di un progetto di stato di serie b o addirittura c. Ma mentre in questo stato ideale declassato, proprio in quanto declassato, la reazione si intensifica fino alle sanzioni penali elaborate contro gli innovatori politici e soprattutto culturali, pare quasi che lo stesso Platone - condotto a un conservatorismo estremo dal pessimismo - non consideri più come ideale un simile ideale d'ordine. Ma sia nella *Repubblica* sia poi particolarmente nelle *Leggi*, tanto l'invenzione che la critica dello stato sono orientate unicamente all'idea di un'architettura stratificata, di un'architettura umana ordinata per gradi.

E certo un simile edificio sarebbe già rigorosamente predeterminato antropologicamente. L'uomo ha infatti tre forze o parti nella sua anima: brama, coraggio, ragione. E queste tre forme di attività sono ordinate dal basso in alto, a seconda del loro valore, per cui già qui è presente una differenza di rango. Brama, coraggio e ragione si distribuiscono nella parte inferiore del corpo, nel petto, nella testa; il loro predominare forma, di volta in volta, il carattere focoso dell'uomo del sud, quello audace dell'uomo del nord, quello riflessivo del greco. Tra i greci formano i tre tipi o le tre direzioni della loro riflessione: la riflessione della brama è l'ubbidienza, quella del coraggio costituisce la valentia, quella della ragione la saggezza. La virtù greca nasce dalla riflessione: la virtù dell'obbedienza costituisce così in seguito il ceto produttore, quella del coraggio il ceto guerriero, quella della sapienza il ceto dei legislatori filosofi. In tal modo sorge uno stato per così dire voluto dalla natura, uno stato la cui costituzione contraddice tanto poco la natura che, anzi, la completa e la corona nella sua dimensione sociale. Distinguendosi nettamente dai cinici e dagli edonisti, dalla natura Platone non deriva pertanto alcun diritto naturale libertino, bensì un diritto naturale immediatamente gerarchico: il principio del *suum cuique* si cela nella stessa *physis*. Il libro in della *Repubblica* afferma persino, utilizzando letteralmente la chimica in chiave sociologica, che all'anima di chi è adatto a governare è frammisto oro, a quella del guerriero argento, a quella del lavoratore rame e ferro. Così il *suum cuique* diventa semplicissimo; si aggiunge inoltre che, di norma, i figli assomigliano ai genitori e così è raro che chi è nato in un ceto

inferiore sia adatto «in base alla sua natura» a uno superiore o addirittura il figlio di un guerriero sia adatto al cetto lavoratore. L'arte politica in complesso è l'articolazione in un tutto armonico, nell'armonia della «giustizia», delle relazioni caratterologico-sociali di base. Ci imbattemmo ancora più volte in seguito nella struttura dello stato ideale platonico, perché essa è la struttura di un'agognata «eticità statale». L'esistenza nello stato ideale (oltre agli schiavi), di una vasta massa sfruttata di contadini e artigiani, questa intima immoralità fu celata dalla ideologia di una giustizia graduata; così lo sfruttamento, com'è evidente, fu ideologizzato dalla teoria di una innata anima servile (composta di metalli ignobili). I ceti superiori poggiano economicamente in tutto e per tutto sul lavoro del terzo ceto, il loro comunismo non è un comunismo del lavoro, ma un comunismo del non-lavoro: della polizia e della gerusia dotta. E non è che Platone neghi ai ceti inferiori l'accesso al comunismo conventuale e accasermato delle classi superiori perché non glielo voleva «affibbiare», come se fosse per loro troppo duro. No, è piuttosto troppo nobile per loro, i rozzi lavoratori ne sono indegni e devono seguitare a penare, a differenza della comune aristocratica che, non avendo più preoccupazioni per sé, si prende cura dello stato. Anche il compito che Platone assegna alle classi superiori, vigilare affinché «non si insinuino inavvertitamente nello stato povertà e ricchezza», anche questa specie di asceti monetaria, applicata al terzo ceto, non significa altro che non dare possibilità ai plebei arricchiti, dunque pericolosi. Nonostante questi contenuti non proprio rivoluzionari, la *Repubblica* platonica non ha mai cessato in seguito di esercitare un influsso come opera socialista, anzi comunista. Nel rinascimento, in particolare, valse come una sorta d'indicazione in direzione del socialismo, corroborata dalla possente autorità del grande filosofo. E anche Thomas Münzer, il teologo della rivoluzione contadina tedesca, cita l'utopia platonica, certo nel senso dell'*omnia sunt communia*, non in quello del *suum cuique*. Un fraintendimento, ma produttivo: l'immagine dell'età dell'oro, che Platone aveva spartanizzato, venne ora ripresa nella sua dimensione comunista originaria, e ciò come se Platone, che aveva indicato la comune come la condizione migliore per i suoi ceti nobiliari, fosse stato anche per tutti la guida a tale condizione migliore. Così dall'opera del grande idealista si ripristinava, per così dire, l'«idea» dell'utopia sociale, quale utopia senza classi e

ceti. Nel suo contesto originario lo stato ideale platonico era certo un'altra cosa; nella cornice spartana, il suo sogno di desiderio era più vicino a un regno ecclesiastico, anzi clericalmilitare medievale che a una struttura socialista. Molto prima che la libertà trovasse la sua utopia politica, la *Repubblica* platonica utopizzò l'ordine. Un ordine totalmente spartano, in cui gli uomini fungono da zoccolo, muro, finestra e in cui tutti sono liberi soltanto di essere parti dell'edificio, sostentandolo, difendendolo e rischiarandolo.

Racconti politici ellenistici, l'«Isola del Sole» di Iambulo

I desideri più vivi e popolari continuarono tuttavia il loro corso, come se non fosse successo nulla. Non trovando alloggio a casa propria, andarono a cercare il loro elemento in terre lontane e non solo nella trascorsa o futura età dell'oro. Piuttosto, questa lontananza temporale si travestì in lontananza spaziale diventando quella di un remoto, meraviglioso paese. Decisivo fu in proposito l'ampliamento degli orizzonti geografici conseguente alle spedizioni di Alessandro. I resoconti su Arabia e India inviati in patria da Nearco, l'ammiraglio di Alessandro, davano, per così dire, una terra alle speranze dell'età dell'oro. E l'utopia ellenistica trasse colore e vigore dalla scoperta dell'india in modo del tutto simile a quanto accadrà all'utopia moderna con la scoperta dell'America: lo spazio dello stato perfetto trovava il suo luogo geometrico. E in un unico resoconto utopico, il resoconto di Teopompo sulla favolosa Meropis, si narra ancora della terra della felicità come di una terra di tempi remoti (come l'Atlantide del *Crizia* platonico). Ma nello straordinario romanzo di Evemero, *Iscrizione sacra* (300 a.C. circa), conservatoci in frammenti, compare per la prima volta la finzione di un'utopia esistente nel presente. Dall'incontro con i racconti marinareschi scaturisce un vantaggio quasi paradossale: l'evidenza dell'utopico. Dall'Arabia Evemero raggiunge un'isola sino ad allora ignota, Panchaea; qui la produzione è in comune, il prodotto è ripartito equamente e la terra (anche questo motivo si presenta per la prima volta) dà frutti senza essere arata né seminata. La felicità e la beatitudine di cui gode il popolo che abita l'isola nascono dalla connessione con il tempo in cui Zeus era ancora sulla terra. Monarchia e autorità, se si eccettua quella assai lieve dei sacerdoti, sono ignote e superflue:

Zeus aveva infatti insegnato così compiutamente le leggi della felicità che altri interventi dall'alto non sono più necessari. Ma Evemero non presentava soltanto l'utopia sociale di un'isola remota, questa era a sua volta il travestimento per un racconto illuministico su Zeus e gli dèi. Egli racconta di aver scoperto in un tempio l'«iscrizione sacra», che dà il titolo alla sua opera: la storia degli dèi al tempo delle origini, un tempo di cui la felicità di Panchea, isolata dal resto del mondo, è ormai l'unica superstite. Urano, Cronos, Zeus, Rea erano principi e principesse che solo più tardi furono divinizzati - proprio come Alessandro e i diadochi al tempo di Evemero. Siamo di fronte a un vero e proprio ateismo: gli dèi erano benefiche potenze umane locali, non c'entrano affatto col governo dell'universo né col cielo, sono prodotti della fama. Su questo punto Evemero era vicino alla scuola edonistica, in particolare al precursore di Epicuro, il primo ateo greco, Teodoro. Nello stesso senso l'isola della felicità, Panchea, è stata menzionata anche nel grande poema didascalico epicureo di Lucrezio (*De rerum natura*, 2, 417), con tutto il suo profumo d'incenso dell'aldilà. Utopia della felicità e illuminismo religioso divengono in quest'isola una cosa sola: i tiranni terrestri e gli dèi, in particolare quelli più rigidi e distanti, crollano insieme. Ma proprio nel tempio di Panchea si trovava il documento che faceva venerare Zeus e gli altri dèi come uomini di un altro tempo, come uomini di un'epoca più mite, quasi matriarcale, di un'epoca nella quale Zeus in persona sovrintendeva alla coltivazione dei campi. Evemero ha in seguito esercitato un influsso essenzialmente per questa derivazione degli dèi da benefici personaggi regali, non per il sogno dello stato ideale; ma l'ellenismo produsse anche un altro sogno di uno stato, in cui regnavano solo il piacere e l'abbondanza. Senza il carico di iscrizioni sacre, ma maggiormente provvisto di generose risorse da parte della *buona natura*, quella extraumana, in cui anche Evemero aveva confidato. E l'*Isola del Sole* di Iambulo, un tripudio comunistico e collettivo, pertanto senz'altro popolare, ma nuovo per il suo carattere di festa politica.

Possibile che in esso più che desideri popolari abbiano agito precisi desideri di rivolta. Iambulo non si esprime affatto in tono di scherzo: il frammento conservato del suo testo è al contempo possente, solenne e gioioso. Spazza via sia i padroni che gli schiavi, celebra il lavoro in comune e la gioia, e agendo coerentemente in entrambi i casi. Perciò per secoli si serbò il ricordo di questo

romanzo politico, e quasi lo si pose a fianco di Platone. Al rinascimento erano ben noti i frammenti superstiti, diffusi anche in traduzioni italiane e francesi. E' verosimile un influsso su Moro e la sua *Utopia*, e la *Città del sole* campanelliana ricorda Iambulo non solo nel titolo, ma anche per il suo orientamento collettivistico. Il collettivismo in Iambulo è sviluppato e pensato in termini economici assai più che in Evemero. Il mito di una natura favolosa, vale a dire di una fecondità mille volte più grande, non manca veramente neppure qui. Questo elemento tropicale, romanzescamente condizionato dalla posizione dell'*Isola del Sole*, di fatto tappa la falla di forze produttive non ancora sviluppate. E' possibile che sulle utopie ellenistiche abbiano agito anche i culti dionisiaci e il culto di Helios, di ben altra provenienza che dal patriarcato e dall'età dei signori. Simili culti erano ancora vivi sulle coste orientali del Mediterraneo e precisamente come dionisiacamente liberatori, come superamento di ogni differenza di ceto nell'ebbrezza e nella festa. Iambulo ambienta il suo romanzo politico su sette isole equatoriali: la felicità universale lì è fondata sulla completa assenza della proprietà. Su cambi sul lavoro in turni regolari, sull'eliminazione della divisione del lavoro, su una ponderata educazione indirizzata all'intesa e all'armonia. Sono altrettanto eliminate sia la schiavitù sia ogni tipo di casta e di platonica utopia di casta; un identico dovere del lavoro vige per tutti, un'istanza assolutamente inaudita nell'antichità e anche nella successiva società feudale, un'istanza isolata sia che si guardi prima che dopo. Il fatto che non vi siano più forme d'economia separate, per casa, corte, famiglia, rende integrale l'immagine collettiva di questa utopia, l'ultima e la più radicale, tra quelle elaborate dall'antichità. Il carattere unificante presente nella festa doveva animare anche il dovere del lavoro e renderlo gioioso; la natura tropicale collaborava, procurando al turno di lavoro abbondanza e facilità. Le sette isole equatoriali danno perciò l'impressione di stare nella terra dell'ombra più corta, nel vigneto senza mio e tuo, illuminato da un sole ancora dionisiaco che fonde e unifica. Accantonata la giustizia del suum cuique, Helios brilla qui egualmente sui giusti e sugli ingiusti, come se fosse realmente un benefattore dell'età dell'oro, anzi, l'età dell'oro in persona.

I sogni sin qui considerati in un certo senso erano ancora modesti, almeno per un aspetto. Ambientati su di un'isola o in una città, non andavano oltre. L'isola era certo come un modello in assoluto, rendeva visibile in modo attraente come dovesse, anzi, quasi come potesse essere una vera comunità. Il modello in ogni caso era sempre di dimensioni ridotte, la polis greca non vi si disperdeva. La situazione muta con i progetti statuali stoici che di fronte a sé hanno spazi più ampi e da ultimo addirittura gli spazi romani. Questo veramente a spese del contenuto esposto, che perde in radicalità, e a spese anche del fuoco, che di solito si propaga da una persona, non da una scuola. La Stoà è una letteratura vasta e stratificata, ebbe senz'altro più efficacia di Platone e Aristotele messi assieme, ma a differenza delle loro scuole non ha al suo centro alcuna stella di prima grandezza (come l'ampiamente stratificato neoplatonismo in Plotino). A ciò si deve aggiungere la triplice manifestazione della scuola, pur coerente: quella greca con Zenone e Crisippo, quella ellenistica con Panezio e Posidonio, quella romana con Epitteto e Seneca. Ma, nonostante questa vasta stratificazione, lo stoicismo come fenomeno storico rivela qualcosa della compattezza e dell'imperturbabilità che la sua dottrina assegna al saggio. Così sopravvive all'alessandrinismo, questo straordinario giardino invernale della Grecia, senza lasciarsi rammollire né complicare dall'atmosfera di quella serra antiquaria. Nella prodigiosa elaborazione della materia del sapere, in cui lo stoicismo rivaleggia con Alessandria, anche se in molti modi si accorda con essa, esso non diventa in alcun modo fiacco, pedante, neutrale. Conserva virilità, rapporto con la prassi, nonostante ogni astrazione, si mantiene vicino al suo tempo e al futuro, rivelandosi maturo per Roma e persino per la rottura cristiana con Roma. In particolare nei suoi sogni sociali lo stoicismo trae le conseguenze dalle svolte storiche, ideologizzandone e utopizzandone le tendenze. Così, precisamente, nel quadro che Zenone ha abbozzato intorno al 300 a.C., nel quadro dello *stato cosmopolitico ideale*, lo stato nato dall'*umanità* (un concetto elaborato per la prima volta da Panezio nella cerchia di Scipione minore). Lo stato ideale doveva essere così grande e buono che risultava impossibile vedere accanto ad esso qualcos'altro: fu la prima utopia ad alzare il vessillo della repubblica universale e, più tardi, della monarchia universale. La polis utopica platonica voleva essere atemporale

come l'idea del bene; l'impero di Alessandro e poi l'impero mondiale romano vi aggiunsero un'estensione spaziale utopica. L'esodo dai rapporti ristretti cominciò già nell'utopia sociale di Zenone; come tramonto della polis greca, anche di quella utopizzata, e come suo passaggio al regno sovranazionale di Alessandro. Il discorso di Plutarco *De fortuna Alexandri*, in una tarda retrospettiva e con il consueto capovolgimento causale tra realtà e riflesso, mette insieme la storia di Alessandro con reminiscenze tratte dalla *Politela* di Zenone. Alessandro appare come il realizzatore dello stato ideale stoico, viene rappresentato come colui che in un «cratere per le feste» fonde la vita, i modi di pensare, i matrimoni e i modi di vivere dei popoli. Lo si mostra come colui che insegna loro a considerare come parenti i buoni, come assolutamente estranei i malvagi e l'ecumene come propria patria. L'impero di Alessandro si frantumò molto rapidamente di nuovo in singoli stati, ma dopo le guerre puniche emerse la potenza di Roma e il suo imperialismo recò con sé un crogiuolo molto più possente. Anche nel caso di Roma: come la nazione greca era tramontata nell'impero di Alessandro, così quella latina nella monarchia mediterranea di Cesare. L'espansione di Roma pareva contenuta nel destino stesso, nella tyche, così importante per lo stoicismo, in cui appariva ancora come ordine. Lo storico Polibio, non lontano dalle concezioni stoiche, data così dalla seconda guerra punica una condizione del mondo completamente nuova: se sino ad allora gli eventi erano dispersi, ora essi fanno corpo, per così dire, con il grande corso della storia. In Polibio la tyche fa convergere i corsi del mondo, creando per tutti un destino spazio-temporale complessivo: Roma. Pax romana e stato universale stoico alla fine si integrarono a tal punto che si può a malapena distinguere dove cominci il compromesso arrendevole o patriottico degli scrittori stoici, laddove la loro utopia cosmopolitica finisce per presentare tutti i tratti dell'impero romano («prescindendo dalle sue umane debolezze», secondo le parole di Cicerone). Certo non è l'oppressiva forza militare, bensì l'elemento universale, l'ecumene a rendere Roma attraente per lo stoicismo. Per cui questa scuola certo rigorosa, ma anche cavillosa e per nulla ribelle, la tollerava, quando questa seduzione le tornava utile; anche se più tardi l'utopia dell'alleanza fraterna si ridusse, in un gran numero di esibizioni retoriche, a mania encomiastica dell'imperium romano. Zenone aveva profetato già lo stato

mondiale; ciò in netta contrapposizione con l'angustia della polis platonica e anche con l'angustia delle sue caste. E se Zenone aveva connesso direttamente gli individui e l'universo, non tenendo conto dei popoli, a maggior ragione non teneva conto delle frontiere.

Egli muoveva dall'interiorità dei singoli divenuti eticamente liberi. Per loro doveva esservi una gigantesca alleanza, nella quale i meno saggi sarebbero stati educati in base a modelli. Nella sua *Politela* Zenone non ammette moneta, potere dell'uomo sull'uomo, tribunali e neppure scuole per lottatori. Crisippo dichiarò false tutte le leggi e le costituzioni vigenti, prima di tutto per il potere ch'esse incorporano e con cui si mantengono. Si sogna un'esistenza che ignori il diritto positivo, la guerra e di nuovo l'età dell'oro, e in cui l'amicizia garantisca, nelle cerchie ristrette, così come in quelle collegate su ampia scala, una convivenza armoniosa. I frammenti rimasti ci danno solo una pallida immagine dei tratti peculiari di questa utopia e delle sue parti fantastiche. E' tuttavia a causa della interiorità, suo punto di partenza, a causa dell'indifferenza, a causa del disprezzo in parte ostentato, in parte autentico dello stoicismo per le circostanze esteriori che, quanto meno sul terreno economico, l'utopia non scese nei particolari. E per quanto riguarda la politica, la «costituzione migliore», lo stoicismo, nonostante Crisippo, divenne ben presto eclettico. Predicò commistioni tra democrazia e aristocrazia, seguendo qui un non-utopista come Aristotele. Giunse a intendersi persino con monarchi, anzi da ultimo esaltò il vertice unitario dell'ideale stato unitario. E fu un diadoco di convinzioni stoiche, Antigone Gonata, a definire per primo la dignità regale come «servitù gloriosa» (al servizio del popolo); e fu l'imperatore Marco Aurelio a derivare dallo stato ideale stoico la morale dei sovrani. A tal punto un'utopia sociale può immergersi nel dato; ma l'ecumene stabilita sul terreno etico - come, più tardi, con Agostino, sul terreno religioso - non rompe ancora con il Cesare. Tuttavia, il significato dell'utopia stoica non risiede nelle sue istituzioni, neppure nel comunismo conseguente che essa esalta. Il suo significato sta nel programma del cosmopolitismo, che qui significa *l'unità del genere umano*. Alla base ne è portatore l'individuo, lo «stato superiore» comincia quale selezione di singoli destinati a un'educazione e a una comunità libera dalla violenza. Ma in nessun modo finisce già qui; l'affermazione, fatta una volta da Wilamowitz, secondo cui la struttura ideale di Platone è la comunità, quella di Zenone è

l'individuo, è esagerata e unilaterale. Già nell'immagine ideale del saggio sono preminenti i tratti non-personali, i tratti tipici di una regola di vita universale e razionale. E anche nello stato stoico ben più che la cura dell'interiorità, punto di partenza dello stoicismo, a prevalere è il pathos di una comunità, conforme alla legge universale della ragione che lo compenetra. La comunità non è limitata neppure alla comunità umana, la quale anzi è fondata dalla comunità cosmica, di cui costituisce una parte. La più importante, certo; poiché la terra è, secondo l'immagine dello stoico Cleante, «il focolare comune del mondo» e su questo focolare veglia, unendo uomini e dèi, la ragione pianificatrice. Essa dà a tutti gli uomini la sua unitaria legge di vita, esige l'internazionale di tutti gli esseri razionali, crea l'ordine nel cosmo come «comunità suprema», come «città di Zeus», di cui i singoli stati devono costituire le singole dimore. La ragione cosmica «presso il comune focolare del mondo» mostra nello stoicismo addirittura tratti matriarcali; essi erano già visibili nello Zeus dell'agricoltura di Evemero, ma l'utopia stoica li ha complessivamente incrementati. Bona Dea e Zeus, cosmo come città di Zeus e come casa materna, ragione universale e madre natura assolutamente degna di fiducia e tutto appianante qui si scambiano spesso le parti. Il supporto dell'età dell'oro nell'universo stesso, in uno Zeus concepito sincretisticamente, benevolo al pari di una Demetra celeste, si fa così più solido. L'esistenza senza denaro, senza tribunali, guerre, potere, che Zenone aveva sognato, ottiene in questa «megalopoli mondiale» quel sostegno presunto cosmico che non le era stato assicurato sul terreno economico-politico. Nello stato il cosmo appiana tutte le differenze di rango, anche quelle dei sessi: uomo e donna, greco e barbaro, libero e schiavo, tutte queste differenze che nascono dalle limitazioni scompaiono in una realtà spiritualmente e quantitativamente illimitata. A tenere uniti i nuovi uomini non sono più il sangue e la famiglia, i legami dell'epoca agraria e della polis, ma piuttosto l'uniformità delle inclinazioni etiche, questa determina i vincoli nella megalopoli. Le difficoltà vengono risolte per così dire dalla legge dei grandi numeri, anzi dall'estensione che rende cosmomorfi, dall'armonia universale. Questo è, secondo l'espressione di Posidonio, «il grande sistema, che unisce gli dèi e il divino nell'uomo»; un pantheon sulla terra, presso il focolare comune del mondo. Questo è il nuovo stato di natura, quello in cui

la physis si contrappone alla legge scritta (thesis), ma coincide con la legge vera (nomos). Un'equivalenza di grande portata che, se non ha influenzato molto le utopie sociali successive, è stata però decisiva per il giusnaturalismo. Sul terreno pratico tuttavia gli stoici individualmente non hanno investito quasi nulla per questo stato massonico, come ci si sarebbe potuti aspettare dal nesso tra la sua interiorità formale e il cosmo colossale. Così la fraternità non venne applicata in campo economico, la celebrata superiorità rispetto alle condizioni esteriori le lasciò sussistere intatte accanto all'utopia. Anche stoici che non facevano parte degli strati superiori, lo schiavo Epitteto ad esempio, erano tanto lontani da azioni socio-rivoluzionarie, quanto la loro interiorità o la loro stessa ragione universale era distante dalle sofferenze di questa terra. Anche sotto questo aspetto un compromesso con Roma poteva essere concluso agevolmente, prescindendo dalla gratitudine da cui sono animati i profeti allorché la loro profezia (in questo caso quella dello stato universale) pare almeno in parte adempiersi. A ciò bisogna aggiungere il senso accentuatamente antiquario che progressivamente venne ad assumere l'età dell'oro e la sua equiparazione con lo stato ideale. Per gli stoici l'età dell'oro doveva considerarsi infatti come irrimediabilmente perduta, solo un nuovo corso del mondo avrebbe potuto restaurarla e questo nuovo corso presupponeva niente meno che Zeus riprendesse nuovamente in sé il mondo intero mediante un incendio cosmico. Ma neppure allora, dopo questo rivolgimento un po' troppo violento e indipendente dall'uomo, l'età dell'oro - riportata nel nuovo mondo - sarebbe durata; e ne è sconosciuto d'altronde il motivo, nella dottrina dell'ottimismo universale che lo stoicismo rappresenta. E all'ottimismo quale pace ostentata con una perfezione cosmica, celebrata come statica, quale dimora panteistica in un fato dichiarato buono torna difficile il mutamento, tranne che sotto forma mitigatrice o di riforma (qui sono riconoscibili influssi nell'ambito dell'economia schiavile, della vita coniugale e persino della conduzione dello stato). Se nella medicina stoica le malattie appaiono come una sorta di purganti mediante cui la natura razionale si risana, per così dire, da sola, la legge e il diritto, pur non giustificati allo stesso titolo, non sono però mai neppure approssimativamente attaccati come accade in altre utopie. Ad esse viene posto di fronte il tutto, un modello che regge ogni cosa, affinché le parti vi si conformino e alla cui stregua

siano valutate. Anche l'utopia degli stoici non è orientata all'eversione, ma piuttosto alla perfezione, a un sempre migliore accordo con il cosmo, dio-natura già presente. La pretesa perfezione del mondo impedisce così il voluto mutamento del mondo, tanto quanto vuole guidare il mutamento stesso; ciò rende lo stoicismo anche come utopia straordinariamente riformista e conformista al contempo. Ci sono alcune eccezioni: maestro del re spartano Cleomene, che istituì una sorta di economia socialista, fu lo stoico Sfero, un discepolo di Zenone; pare ch'egli abbia influenzato il re con la *Politeia* zenoniana. Maestro del tribuno Tiberio Gracco fu lo stoico Blossio e il risultato, la rivendicazione della distribuzione delle terre, la lotta contro la classe superiore del patriziato fu comunque diverso che con Marco Aurelio che, come è noto, non ha per nulla rivoluzionato la condizione dell'impero romano. Il concetto utopico stoico che suscitò maggiore entusiasmo fu il concetto di ecumene; esso circonfuse di splendore la mera ideologizzazione dell'impero romano, intrapresa da stoici seriori, e operò anche al di fuori della Stoà. Ad esempio nell'ebraismo, rianimando antichi universalismi profetici che lo stato teocratico giudaico-nazionale, dopo il ritorno dall'esilio babilonese, aveva sepolto. E' più che verosimile che il cosmopolitismo che Paolo sostenne di contro a Pietro sia nato o quanto meno sia stato rafforzato da influenze stoiche. La sua citazione da Cleante o da Arato nel discorso agli ateniesi (*Atti* 17, 28) dimostra che Paolo aveva letto scritti stoici; e la citazione si riferisce all'unità del genere umano in Zeus, ragione universale. Ma l'elemento eversivo nel primo cristianesimo, e in parte nello stesso Paolo, era nettamente più chiaro dell'elemento di perfezione riformistica, che era proprio della Stoà, anche dove questa si cristianizza. Qui finisce la somiglianza degli stoici, massoni dell'antichità, con il primo cristianesimo, cui si era riferito Paolo; l'utopia stoica ha di mira la trasfigurazione mediante l'accordo con la natura, quella cristiana mediante la sua critica e la sua crisi.

Bibbia e regno dell'amore del prossimo

Che racconta la Scrittura non appena diventa storica? Racconta le sofferenze di un popolo in schiavitù, che deve trasportare mattoni, faticare nei campi, cui «la vita fu resa amara». Entra in

scena Mosè, uccide un sorvegliante, è la prima azione del futuro fondatore, ora costretto ad abbandonare il paese. Il dio ch'egli immagina in terra straniera non è già più un dio dei signori, è il dio dei liberi beduini nella regione del Sinai, della nomade stirpe kenitica, tra cui Mosè era entrato con il matrimonio. Jahvè inizia come minaccia al faraone, il dio del vulcano del Sinai si trasforma con Mosè nel dio della liberazione, dell'esodo dalla schiavitù. Questo esodo conferisce alla Bibbia, a partire di qui, un tono fondamentale che essa non ha più perduto. E non esiste altro libro che come la Bibbia serbi tanto fortemente il ricordo di istituzioni nomadiche, a metà ancora appartenenti al comunismo originario. Una comunità senza divisione del lavoro e senza proprietà privata per lungo tempo ancora apparirà come voluta da dio, anche quando nella terra di Canaan sarà sorta la proprietà privata e i profeti, in qualche misura, la tollereranno. Geremia (seguendo l'esempio del più antico Osea) chiamava il periodo del deserto il tempo delle nozze di Israele e questo non solo per la maggior vicinanza di Jahvè, ma anche per l'innocenza economica. Ma nella Terra Promessa tuttavia, una volta insediati, cessò rapidamente la vita comunitaria. Dai sottomessi cananiti, che da tempo avevano raggiunto lo stadio agrario e urbano, gli ebrei adottarono la coltivazione dei campi e delle vigne, commercio e artigianato, e sorsero ricchi e poveri, in netto contrasto di classe; i debitori erano venduti all'estero come schiavi dai loro creditori. I due libri dei *Re* sono pieni sia della fame che dello splendore della ricchezza, che a sua volta ha prodotto la fame. Da un lato: «C'era in Samaria una grande carestia» (1 Re 18, 2), dall'altro: «Il re Salomone aveva fatto sì che a Gerusalemme l'argento abbondasse come le pietre» (1 Re 10, 27). In mezzo a questo sfruttamento si levarono tuonando i *Profeti*, a proclamare il giudizio, e al contempo i *più antichi lineamenti fondamentali dell'utopia sociale*. E questo - comprovando così la continuità con il periodo semicomunista beduino - in contatto con oppositori seminomadi, ancora vicini ai beduini, con figure indocili e non integrate, i cosiddetti nazirei. C'era un legame anche con i reabiti, una tribù meridionale, rimasta lontana dall'opulenza e dall'economia monetaria di Canaan, fedele all'antico dio del deserto. I nazirei poi vestivano anche esteriormente abiti del deserto, mantelli di crine, capelli non tagliati, e si astenevano dal vino: il loro Jahvè, ancora estraneo alla proprietà privata, divenne ai loro occhi il dio dei poveri. Sansone,

Samuele, Elia erano nazirei (1 *Sam.* 1, 11; 2 *Re* 1, 8), ma anche Giovanni Battista (*Le.* 1, 15): tutti nemici del vitello d'oro e anche dell'opulenta chiesa dei signori derivante dal Baal cananitico. Dal semicomunismo originario ricordato dai nazirei sino alla predicazione dei profeti contro la ricchezza e la tirannia, sino al comunismo dell'amore del primo cristianesimo si estende un'unica linea chiaramente unitaria, ancorché ricca di deviazioni. Essa è fondamentalmente coerente quasi senza interruzioni e le famose immagini profetiche del futuro regno della pace sociale traggono i loro colori da un'età dell'oro che qui non fu solo leggenda. Parimenti la loro critica dell'«abbandono» di Jahvè è orientata al nazireismo, poiché l'abbandono consiste nel distacco dallo Jahvè, per così dire, pre-capitalistico per abbracciare Baal, e anche quello Jahvè dei signori che ha sconfitto Baal, ma al prezzo di trasformarsi lui stesso in dio del lusso. Di conseguenza il profetismo comparve sulla scena in tempi di grande tensione interna ed esterna, come monito alla conversione. Il più antico tra i profeti (750 circa a.C.), forse il più grande è Amos, che di se stesso dice di essere un povero vaccaro che coglie more: il suo Jahvè è un dio incendiario: «Appiccherò il fuoco a Giuda e divorerà i palazzi di Gerusalemme... perché hanno venduto il giusto per danaro e il povero per un paio di sandali. Essi calpestano il capo dei poveri come la polvere del terreno e fanno deviare il cammino dei miseri» (*Amos* 2, 5-7). E ancora, annientando la chiesa dei signori: «io detesto le vostre feste e non gradisco le vostre riunioni... Piuttosto scorra come acqua il diritto e la giustizia come un torrente perenne» (*Amos* 5, 21 e 24). E' il medesimo spirito che ispirerà le parole del grande chiliasta medievale, Gioacchino da Fiore: «Si adornano gli altari e il povero soffre una fame amara». Un dio del genere è assolutamente maldisposto a un dialogo religioso con gli espropriato-ri, i suoi colleghi non sono né Baal, né Mercurio. «Egli si aspettava giustizia», grida Isaia, «ed ecco spargimento di sangue, attendeva rettitudine ed ecco grida di oppressi. Guai a voi che aggiungete casa a casa e unite campo a campo, finché non vi sia più spazio e così restate soli ad abitare nel paese» (*Is.* 5, 7 sgg.). Jahvè è così invocato come nemico di chi fa incetta di poderi e dell'accumulazione capitalistica, come vendicatore e tribuno del popolo: «Io punirò il mondo per il male, gli empi per la loro iniquità; farò cessare la superbia dei protervi e umilierò l'orgoglio dei tiranni, così che un uomo divenga più caro dell'oro più fino e

più prezioso di un gioiello di Ofir» (*Is.* 13,11 sgg.). Ma il Deutero-Isaia, il grande sconosciuto, aggiunge: «Questo è un popolo saccheggiato e spogliato, sono tutti presi con il laccio nelle caverne, sono rinchiusi in prigioni. Furono saccheggiati e nessuno li liberava, furono spogliati e nessuno diceva: restituisci» (*Is.* 42, 22). Fino al tempo ricco e felice per tutti, caratterizzato come abbondanza socialista: «O voi tutti che siete assetati venite all'acqua, chi non ha denaro venga ugualmente, comprate e mangiate senza denaro e, senza spesa, vino e latte» (*Is.* 55, 1). E' certo il giorno in cui rivive lo spirito della liberazione, Jahvè come dio dell'esodo. A lui si riferisce la famosa utopia che si trova formulata quasi negli stessi termini sia in Isaia che nel poco più giovane Michea, e che è forse derivata addirittura da un profeta più antico: «Poiché da Sion uscirà la legge e da Gerusalemme la parola del Signore. Egli sarà giudice tra le genti e arbitro fra molti popoli. Forgeranno le loro spade in vomeri, le loro lance in falci; un popolo non alzerà più la spada contro un altro popolo, non si eserciteranno più nell'arte della guerra. Siederanno ognuno tranquillo sotto la vite e sotto il fico e più nessuno li spaventerà» (*Is.* 2, 4; *Mi.* 4, 3 sg.). Qui vi è il modello originario di una comunità internazionale pacificata, che costituisce il nucleo centrale dell'utopia stoica: esercitando un'influenza diretta il passo di Isaia è alla base di tutte le utopie cristiane. E' certo un problema stabilire se il concetto di futuro, di conseguenza di tempo dei profeti dell'antico Israele (e in contesto più ampio dell'antico Oriente) coincida con quello formatosi a partire da Agostino. Sicuramente l'esperienza del tempo ha conosciuto molte modificazioni, il futuro in particolare si è arricchito solo nell'epoca moderna del novum e se ne è fatto carico. Ma il contenuto del futuro inteso biblicamente è restato comprensibile in tutte le utopie sociali: Israele è divenuto la miseria in assoluto, Sion l'utopia.

Il bisogno rende messianici: «Afflitta, percossa dal turbine, sconsolata, ecco io pongo sulla malachite le tue pietre e sugli zaffiri le tue fondamenta... sarai fondata sulla giustizia, sta lontana dall'oppressione, perché non dovrai temere, dallo spavento, perché non ti si accosterà» (*Is.* 54, 11 e 14). L'aura di questa luce nella notte risplende sempre di nuovo su tutte le utopie sociali, sino a Weiting.

Nella Terra Promessa, che lo era sempre meno, vennero i

romani. I ricchi si adattarono bene all'occupazione straniera che li proteggeva dai contadini disperati e dai patrioti ribelli. Proteggeva dai profeti, che ora potevano essere chiamati tranquillamente sobillatori. Il nazireo Giovanni Battista in quest'epoca predicava tra il popolo più infimo e prometteva la fine della sua miseria: «Già la scure è posta alla radice degli alberi, ogni albero che non produce buoni frutti viene tagliato e gettato nel fuoco» (*Mt.* 3, 10). C'era allora uno spazio più che sufficiente per la buona novella, per quella di una rivoluzione sociale e di una rivoluzione nazionale, la svolta appariva vicina. «Colui che viene dopo di me», dice Giovanni, «ha in mano il ventilabro, pulirà la sua aia e raccoglierà il suo grano nel granaio, ma brucerà la pula con un fuoco inestinguibile» (*Mt.* 3, 12). E Gesù stesso non si presentò per nulla tutto concentrato sull'interiorità e sull'aldilà, come pretende, a partire da Paolo, un comodo fraintendimento della classe dominante. Il suo messaggio agli affaticati e agli afflitti non era la croce, questa ce l'avevano comunque, e Gesù visse la morte in croce, nel grido terribile: «Dio mio, perché mi hai abbandonato?» come catastrofe e non nel senso paolino. Il grande logion in *Mt.* 11, 2530 è aldiquà, non aldilà: è l'editto del re messia che pone fine al dolore in ogni forma, una fine sulla terra, come uno cui è dato imprimere una svolta a tutte le cose: «Il mio giogo è dolce e il mio carico è leggero». Gesù non ha mai detto: «Il Regno di Dio è dentro di voi»; l'affermazione carica di conseguenze (*Le.* 17, 21) alla lettera suona piuttosto: «Il Regno di Dio è in mezzo a voi»; ed era rivolta ai farisei, non ai discepoli. Essa significa: il Regno vive già tra voi farisei, in quanto comunità eletta, in questi discepoli; di conseguenza il suo senso è sociale, non interiormente invisibile. Gesù non ha mai detto «Il mio Regno non è di questo mondo»; questo passo è un'interpolazione giovannea (*Gv.* 18, 36) che poteva tornare utile ai cristiani davanti ai tribunali romani. Né Gesù ha tentato, di fronte a Pilato, di crearsi un alibi con un vile pathos dell'aldilà. Ciò avrebbe contraddetto il coraggio dimostrato e la dignità del fondatore cristiano, e prima di tutto contraddice il senso che le espressioni «questo mondo», «quel mondo» possedevano ai tempi di Gesù. Il senso è temporale, e deriva dalle speculazioni religioso-astrali dell'antico Oriente, cioè dalla dottrina delle epoche del mondo. «Questo mondo» è sinonimo di quello ora presente, dell'«eone presente», mentre «quel mondo» dell'«eone futuro» (così in *Mt.* 12, 32; 24, 3). Ciò che è inteso di conseguenza

con il contrasto di questi concetti non è per nulla una separazione geografica tra aldiquà e aldilà, bensì una separazione *temporalmente successiva sulla stessa scena che si trova qui*. «Quel mondo» è la terra utopica su cui si leva il cielo utopico; in accordo con *Isaia* 65, 17: «Ecco infatti io creo nuovi cieli e una nuova terra così che non ci si ricordi più del passato e che non torni più alla mente». Ciò a cui si aspira non è un aldilà dopo la morte, in cui cantano gli angeli, bensì il regno dell'amore, sia terreno che sovraterreno, rispetto al quale la comunità originaria doveva già rappresentare una enclave. Solo dopo la catastrofe della crocifissione il regno di quel mondo fu interpretato come un regno dell'aldilà, innanzitutto dopo che erano diventati cristiani i Pilato, anzi addirittura i Nerone; la classe dominante aveva infatti tutto l'interesse a diluire nel modo più spirituale possibile il comunismo dell'amore. Per Gesù il regno di questo mondo era il regno del demonio (Gv. 8, 44), proprio per questo non proclamò da nessuna parte che bisognava lasciarlo sussistere, né con esso concluse alcun patto di non ingerenza. Si ripudiano le armi - ma anche questo non sempre: «Io non sono venuto a portare la pace, bensì la spada» (Mt. 10, 34) - tuttavia nel sermone della montagna il ripudio delle armi in ogni proclamazione di beatitudine connette significativamente il regno dei cieli alla fine ormai prossima. Le armi sono dunque ripudiate perché per l'*apocalittico* Gesù sono superflue, perché appartengono già al passato. Egli attende un rivolgimento tale da non lasciare pietra su pietra, e lo attende come del tutto imminente, opera della natura, della superarma di una catastrofe cosmica. La predicazione escatologica ha in Gesù il primato rispetto a quella morale e la determina. Non solo i cambiavalute vengono scacciati dal tempio con la frusta, come fece Gesù, ma l'intero stato e il tempio crollano dalle fondamenta per una catastrofe imminente. Il grande capitolo escatologico (Mc. 13) è uno dei capitoli meglio attestati nel Nuovo Testamento; senza questa utopia il sermone della montagna non può assolutamente essere inteso. L'antica roccaforte verrà smantellata così presto e così a fondo che per Gesù, che credeva oramai alla fine l'«eone presente» e prossima la catastrofe cosmica, diventano assurdi anche i problemi economici; di conseguenza il detto sui gigli del campo è assai meno ingenuo di quanto appaia o, quanto meno straniente e disparato su un tutt'altro piano. E l'indicazione: «Date a Cesare quel che è di Cesare, date a Dio quel che è di Dio» è

pronunciata per disprezzo contro lo stato e con lo sguardo al suo imminente tramonto e non, come in Paolo, come compromesso. La catastrofe naturale è certo un surrogato della rivoluzione, ma di vastissima portata, e nel ricorso al Giudizio Universale, come avviene ancora nel racconto del vecchio servitore in *Cabala e Amore* (atto II, scena II), allenta la tensione di ogni reale rivolta, tuttavia non ha perciò concluso tregua alcuna con il mondo presente, né ha dimenticato l'«eone futuro». La catastrofe del regno di questo mondo si compie in Gesù addirittura crudelmente: per il Giudizio Universale non si parla quasi più di amare il nemico. La nuova comunità era vincolata solo a Gesù; da lui, in lui e per lui è la nuova comunità sociale, liberata dall'eone durato sinora. Il fondatore aveva stabilito: «Io sono la vite, voi i tralci» (Gv. 15, 5); così Gesù si dissolveva nella comunità nella stessa misura in cui l'abbracciava. «Ciò che avete fatto al più piccolo dei miei fratelli, l'avete fatto a me» (Mt. 25, 40): questa affermazione fonda l'utopia sociale, intesa in senso protocristiano, nel suo comunismo dell'amore e nell'internazionale di chi ha un volto umano magari povero. L'affermazione, in modo ricco di conseguenze, aggiunge quell'elemento che è mancato totalmente alla Stoà: un compito sociale dal basso e una persona miticamente potente che veglia su di esso. Anche dove il compito sociale era quasi scomparso, come in Agostino, l'opposizione contro il potere di questo mondo e contro il suo contenuto ostile all'uomo è rimasta potentissima; nonostante tutta la struttura della chiesa e tutti i compromessi. Come in primo luogo nelle rivoluzioni cristiane, con l'uccisione del sorvegliante egizio, l'esodo, il tuono profetico, la cacciata dei mercanti e la promessa agli affaticati e agli afflitti. La Bibbia non ha sviluppato estesamente alcuna utopia sociale, e non si esaurisce certo in essa né ha in essa il suo valore decisivo; crederlo sarebbe sopravvalutare la Bibbia erroneamente e, al contempo, appiattirla. Il cristianesimo non è soltanto un grido contro il bisogno, è un grido contro la morte e il vuoto, e in entrambi pone il Figlio dell'Uomo. Se la Bibbia non contiene, dispiegata, alcuna utopia, mostra però nel modo più vivo, in ciò che nega come in ciò che afferma, il suo orientamento verso questo esodo, questo regno. E se gli esploratori raccontano della terra dove scorre latte e miele, non mancarono né i guerrieri che la vollero conquistare, né in seguito, quando Canaan rivelò di non essere quella terra, i sognatori incalliti e ardenti che continuarono

a cercarla, adornandola di superlativi sempre più attraenti, tentando di avvicinarla sempre più agli uomini. Alla grande Babilonia non si accordò nessun perdono: «E' caduta, è caduta Babilonia la grande... i re della terra con essa piangeranno e si lamenteranno a causa di lei... Anche i mercanti della terra piangono e gemono su di lei, perché nessuno compera più le loro merci» (Ap. 18, 2 sgg.). In nessun luogo della Bibbia il regno equivale a una Babilonia battezzata e neppure -come in seguito il regno millenario in Agostino - alla chiesa.

Dalla rinascita, la città di Dio di Agostino

I sogni greci verso l'avanti si svolgevano quasi tutti bene nell'aldiquà. In essi la vita doveva essere migliorata in modi razionali, benché variopinti, senza interventi estranei. Con la loro felicità anche le lontane isole dei sogni pagani facevano parte di un mondo ancora unitario. La felicità e con esse le sue istituzioni erano poste in modo immanente nella vita esistente, cui fungevano da modello. Ma alla Roma che stava crollando a pezzi non c'era più nulla di immanente che potesse essere offerto come modello. Si desiderava qualcosa di totalmente altro, di totalmente nuovo, alla fine tra le varie salvezze tra loro in concorrenza, vinse - sfruttando politicamente questo bisogno di novità - il cristianesimo *paolino*. Gesù, come si è visto, aveva voluto il salto non dall'al di qua nell'interiorità e nella trascendenza, bensì, coraggiosamente, su una nuova terra. Intorno al nucleo Gesù si formò il desiderio della comunità utopico-cristiana, sempre più orientato però all'aldilà, nel raccoglimento interiore trascendente, anche nella consolazione. Al posto dell'aldiquà, che bisognava rinnovare radicalmente, comparve una istituzione dell'aldilà: la chiesa; e riferì a se stessa l'utopia sociale cristiana. Intervенnero inoltre relazioni con l'utopia stoica, nella forma dello «stato superiore» come già Crisippo l'aveva teorizzato; la cornice fu fornita dalla sua ecumene - oltre all'impero romano. Ma all'utopia stoica mancava appunto il salto nel nuovo: il mondo universale appariva come un mondo conchiuso in se stesso. Incapace e neppure disposto in tutto il contesto antico a suscitare nuove disposizioni, nuovi compiti, o addirittura rotture. A tal fine era necessario un impulso d'esodo, che su terreno pagano non esisteva. Solo l'impulso di Gesù superò

ciò che era compiuto, pose un elemento di eversione: lo stato di ragione, con Zeus, nel mondo, con Cristo divenne la città di Dio, contro il mondo. L'utopia di Agostino, *De civitate Dei* (425 circa), diede alla nuova terra, in quanto *aldilà* sulla terra, una fortissima espressione utopica, che formava certo anche la chiesa.

Solo marginalmente si considerano qui i desideri terreni, e mai possono essere soddisfatti. Sono cattivi, così finora si sono sfogati, sviati dalla giusta vita. Il loro luogo è lo stato mondano, istituito da una volontà malvagia. Tale volontà non può essere migliorata, dev'essere convertita, e vanno convertiti sia la volontà sia lo stato esistiti sino ad ora. La meta della conversione è Gesù, anche se Agostino ammette almeno provvisoriamente la necessità che costringe i buoni a convivere con i malvagi. I loro due stati si intrecciano ancora e lo stato santo desiderato deve dapprima tollerare il male presente nello stato profano. E in questo punto il padre della chiesa Agostino (qui e dappertutto Agostino resta un discepolo del compromesso sociale paolino) arriva al punto di approvare la stessa schiavitù che quasi tutti gli stoici avevano condannato. E' d'uopo accontentarsi, è sempre meglio infatti servire un padrone straniero che i propri piaceri. Agostino inoltre riconosce alle autorità presenti il diritto di punire come a un buon padre di famiglia -non si sa su quali basi; e ciò persino in connessione con la cosiddetta storia della salvezza. Perché lo stato mondano è cattivo, ma non è il peggiore: al di sotto della civitas terrena Agostino colloca la condizione originaria completamente demoniaca, la condizione anarchica. Anche negli stati terreni esiste pertanto, se non una storia della salvezza, quanto meno una storia della guarigione; il primo stadio è costituito da casa e famiglia; il secondo dall'unione tra le stirpi e la città-stato (la civitas come urbs), il terzo è lo stato internazionale dei popoli (la civitas come orbis). In questo stato dei popoli è senz'altro riconoscibile l'impero romano che dall'alto dell'utopia della civitas Dei Agostino considera con disprezzo. A differenza di altri padri della chiesa, di Tertulliano in particolare, non c'è in Agostino alcuna nostalgia per un'originaria età dell'oro, che precede, secondo lui, qualsiasi forma di civitas e quindi viene descritta non altrimenti che come un demoniaco regno animale. Tuttavia il pratico principe della chiesa - contro l'antitesi tra civitas terrena e civitas Dei, su cui ritorneremo - accettò l'impero romano come *terreno* per l'ecumene ecclesiastica. Quasi come lo stoicismo più tardo collegò Roma al

suo «stato superiore»; con la differenza che ormai tale «stato superiore» in Roma era ormai politicamente impotente. Per Agostino invece la chiesa aveva il primato sull'impero ed egli giunse quasi a stabilire la subordinazione della sospetta *istituzione di guarigione* alla superiore *istituzione di salvezza* presuntamente instaurata da Cristo. Il relativo riconoscimento dello stato terreno in Agostino termina già a questo punto; i rapporti non erano ancora adatti a un progressivo equilibrio. I rapporti tra stato e chiesa erano in effetti tanto poco consolidati che l'Agostino esecutore dell'utopia cristiana contraddice l'Agostino pratico principe della chiesa. L'ammirazione intelligente, anche se disgustata per Roma, nell'evoluzione ulteriore della *civitas Dei* cede all'odio compiutamente dualistico che recepisce la tensione notte/luce, Ormuzd/ Ahriman del manicheismo giovanile di Agostino. Se Gesù e solo Gesù è la meta della conversione, vi è solo storia della salvezza, non della guarigione: gli stati storici allora, Roma inclusa, sono esclusivamente nemici di Cristo; essi stessi, non solo l'anarchia da cui sorgono, sono il regno del demonio. E' questo il pensiero decisivo nell'opera di Agostino, al di là del suo compromesso, ed è esposto in modo processuale: l'utopia dello stato appare per la prima volta come storia, anzi la genera, la storia sorge come *storia della salvezza orientata al regno*, come processo unitario e privo di fratture, teso fra Adamo e Gesù, sulla base dell'unità stoica del genere umano e della salvezza cristiana che deve esserci per esso. Due stati dunque lottano da sempre in modo inconciliabile in mezzo all'umanità, la *civitas terrena* e la *civitas Dei*, la comunità dei peccatori nemici di Dio e quella degli eletti (eletti dalla grazia divina). La filosofia della storia agostiniana si presenta come l'archivio di questa lotta: una violenta esemplificazione chiarisce antitetivamente l'*autodistruzione degli stati terreni* e i *germi della vittoria del regno di Cristo*. La prima parte del *De civitate Dei* (lo stesso Agostino lo definisce «magnum opus et strenuum») contiene nei primi dieci libri una critica del paganesimo politeistico in sé: gli dèi pagani vi appaiono come spiriti maligni, e come tali dominano già sulla terra la comunità dei dannati. La seconda parte, che va dall'XI al XIX libro, sviluppa invece il processo antitetico della storia della salvezza, con periodizzazioni che traggono prevalentemente dall'Antico Testamento sia le varie epoche sia l'orizzonte che inquadra i contenuti storici. L'umanità appare -dalla caduta sino al Giudizio

Universale - come un'unica persona che concentra tutto in sé, mentre la periodizzazione è condotta in base all'analogia delle età della vita; siamo di fronte a una filosofia della storia che crede nella Bibbia. Di conseguenza il periodo infantile dura da Adamo sino a Noè, la fanciullezza da Noè ad Abramo, la giovinezza da Abramo a Davide, la maturità da Davide sino all'esilio babilonese; i due ultimi periodi si estendono sino alla nascita di Cristo e di lì sino al Giudizio Universale. In rapporto al Regno di Dio e alla storia del suo manifestarsi ciò significa che la civitas terrena (lo stato del peccato) è tramontato nel diluvio, la civitas Dei si è salvata in Noè e nei suoi figli, ma già nei loro figli si è rinnovata la maledizione del falso stato. Gli ebrei-giudei si riunirono di nuovo sotto il baldacchino, «un popolo di sacerdoti, un popolo santo dovete essere per me»; mentre tutti gli altri popoli, gli assiri in particolare, soggiacquero al governo del male, allo stato di potere, che è lo stato del demonio. La critica della violenza, la critica dello stato politico come delitto percorre l'intera civitas Dei in quanto risultato della sua filosofia della storia. E su Babilonia e sugli assiri, sull'Egitto, Atene, Roma (in cui il cristianesimo però era diventato «religione di stato ufficiale») torna a tuonare una collera profetica: «La prima città, il primo stato fu fondato da un fratricidio; un fratricidio ha macchiato anche gli inizi di Roma e a tal punto che si può dire: è una legge che là, dove si deve innalzare uno stato, prima deve esser versato del sangue» (*De civ. Dei*, xv). La stessa cosa proclama la famosa affermazione, un esempio di realistica critica dello stato a partire da una utopia così poco realistica: «Remota igitur iustitia quid sunt regna nisi magna latrocinia?», «Una volta che se ne è dipartita la giustizia, che cosa sono gli stati terreni se non enormi spelonche di ladri?» (*De civ. Dei*, iv). Giustizia certamente va qui intesa in senso paolino; è giustificazione mediante dedizione e accordo con il volere salvifico di Dio; iustitia è justificatio. Lo stato politico però è dominato unicamente dalla lotta per i beni terreni, da discordie in politica interna ed estera, dalla guerra lontana da Dio per il potere; insomma dall'essenza dell'orgoglio e del peccato originale. Come pensatore che esige la salvezza («Deum et animam scire cupio; nihilne plus? nihil omnino», «Desidero sapere Dio e l'anima; null'altro? null'altro»). Agostino non ha alcuna tenerezza nei confronti dello stato presente. Tanto violentemente opera in lui la tensione tra il dio della luce e il dio delle tenebre, tra Ormuzd e

Ahriman, derivata dalle sue giovanili convinzioni manichee, trasposta sul piano politico. Lo stato di Dio è un'arca, spesso anche solo una catacomba sempre di nuovo nascosta; la sua manifestazione avviene solo al termine della storia che si è svolta sino ad ora. Perciò neppure la chiesa coincide integralmente con la civitas Dei, quanto meno dal momento in cui ha esteso il suo diritto di assoluzione anche al peccato mortale, anche agli apostati (dopo la persecuzione dei cristiani da parte di De-cio) e abbraccia pertanto una società davvero mista. Solo come numero degli eletti, come corpus verum, la chiesa è interamente città di Dio, mentre la chiesa presente, in quanto corpus permixtum di peccatori e di eletti, non coincide con la città di Dio, le si avvicina soltanto preparandola. In Agostino la chiesa presente coincide certo con il regno millenario, in quanto primo risveglio, in quanto prima resurrezione che precede la seconda, definitiva (Ap. 30, 5 e sgg.); questo primo risveglio viene infatti introdotto e consolidato dai mezzi di grazia della chiesa. Il chiliasmo così è spogliato della sua tensione, ma la civitas Dei non viene consegnata alla chiesa; la civitas Dei si edifica piuttosto a partire da Abele, per frammenti, per il Cielo, si rivela compiuta solo con la manifestazione del regno. La civitas Dei è una fondazione al pari della polis platonica, ma in modo più consequenziale, non viene pensata nel suo ordine perfetto come fondata dall'uomo, ma come fondata in un Dio dell'ordine. Qualsiasi utopia d'ordine di tipo puro, per non rovesciarsi nel suo opposto, vale a dire nella mera subordinazione al caso o al destino, alla tyche o alla Moira, presuppone un'economia della salvezza che fonda l'ordine e in cui essa stessa è fondata. Questo fondamento comunicato in modo trascendente ovvero questo ordine ispirato non c'era, senza che in qualche modo s'intromettesse il caso o la moira, nell'idea platonica e neppure in quella stoica di polis e di dio della polis; comparve per la prima volta solo con il concetto cristiano di Dio. La civitas Dei, in quanto figura suprema di una polis sottratta alla temporalità, non si manifesta in modo compiuto nel o dietro il mondo esistente, ma solo dopo la sua fine. E quale meta utopica fondamentale della società, cui solo la chiesa può avvicinare, resta la *acquisizione dell'immagine divina per l'uomo* (De civ. Dei, XXII). E' questo il principio radicalmente sovratemporale della direzione e dell'ordine dell'unico stato ottimo, rispetto agli altri, ai sistemi del peccato. La civitas Dei fu pensata letteralmente come un pezzo di cielo su

questa terra, per quanto concerne la felicità come soprattutto la purezza, che non rende gli uomini angeli, ma santi, e quindi qualcosa di più, secondo la dottrina cattolica. Il nero pessimismo agostiniano nella concezione della vita dello stato mondano è contrastato da una sorta di ottimismo della civitas Dei dalle vampe pretesche, ma di vasta portata, ampiamente secolarizzabile nell'età seguente, fondato sull'esistenza dei santi e sulla loro crescita nella chiesa. L'abolizione delle opere del vecchio Adamo, il rivestirsi di Cristo, in breve la speranza nella rinascita spirituale di un numero sempre maggiore di uomini divenne così l'elemento politico utopico della città di Dio agostiniana.

E' strano comunque che questi sogni non si orientino senz'altro al futuro. Corrono avanti come solo in qualche posto, eppure il futuro si riveste apparentemente di presente. Diventa così possibile la domanda: la civitas Dei è utopia nel senso più preciso? O è la manifestazione di una trascendenza già presente e che si aggira nell'aldilà? Davvero viene qui sviluppato il sogno a occhi aperti di una realtà socialmente non ancora divenuta, o viene calata nel mondo una realtà trascendente bell'e fatta («ecclesia perennis»? Spesso la città di Dio opera nella storia agostiniana come qualcosa che è solo in germe, quindi come futura-utopica. Ma spesso anche come una grande potenza presente anti-grande potenza, sorta in modo analogo all'altra dramatis persona, lo stato del diavolo. La civitas Dei è celebrata da Agostino come quasi presente nello stato levitico giudaico e nella chiesa di Cristo. Proprio un sogno di futuro così possente come quello del regno millenario viene sacrificato alla chiesa; in essa il regno millenario deve essere già adempiuto. E un punto fondamentale: la presenza della civitas Dei si configura da ultimo come una struttura di grazia fissa che abbraccia gli eletti predestinati. Sia che essi desiderino o no tale cittadinanza, sia che anelino, sognino ed operino per il regno di Dio o no. Al pari di qualsiasi bene, nella teologia di Agostino il regno di Dio non può essere realizzato con le opere, proviene dalla grazia ed esiste per grazia, non per il merito delle opere. In virtù della predestinazione divina è fissato anche l'esito della differenza storica (tra civitas terrena e civitas Dei); al pari della grazia è irresistibile anche la vittoria del suo celeste contenuto di luce. Questi elementi allontanano in effetti lo stato ideale agostiniano dalla volontà autenticamente utopica e dal pensiero progettuale: *e tuttavia la civitas Dei è un'utopia*. Essa non è certo un'utopia che

vuole trasformare, secondo Agostino esiste solo una libertà del voler volere psichico, ma, dopo la caduta di Adamo, nessuna libertà del poter volere morale (non possumus non peccare). Ma in quanto la grazia non investe l'uomo solo per il bene, ma anche per la disponibilità al bene, anche la città di Dio si pone prima dell'uomo e vive in lui utopicamente; come grazia dell'attesa predestinata negli eletti. E il suo contenuto sostanziale, la comunità dei perfetti e dei santi sulla terra, appare, ricordiamolo, solo alla fine della storia che si è svolta finora. La civitas Dei trionfa solo quando lo stato mondano va al diavolo, a quel diavolo cui appartiene. La civitas Dei non si muove semplicemente nella storia come una dramatis persona decisa, è anche realizzata, o meglio, esplicitata dalla storia in quanto «acquisizione dell'immagine divina». Essa aleggia sull'intero processo storico, essa «è la città eterna, dove non si nasce perché nessuno muore, dove regna la vera e forte felicità, dove il sole non sorge sul bene e sul male, ma il sole della giustizia risplende unicamente sui buoni» (*De civ. Dei*, v). Questa è certo trascendenza, ma non una trascendenza che in quanto fissamente presente contraddirebbe l'utopia. La socialis vita sanctorum è una trascendenza storico-utopica, perché, diversamente che in Paolo, è di nuovo una trascendenza sulla terra. Anche in Paolo si trova l'espressione città di Dio, ma - come è caratteristico del tragitto da Gesù a Paolo - in un senso puramente trascendente, come «stato nei cieli», che è lassù, separato; Agostino invece ritorna a qualcosa come una nuova terra. Per questo la sua trascendenza può essere utopica, perché si intreccia con la speranza produttiva della *storia umana*, nella storia si muove, rischia e trionfa a differenza della pura trascendenza, che è qualcosa di già deciso e di fisso. Di conseguenza la civitas Dei in Agostino è presente solo come pietra dello scandalo e come pre-apparizione estremamente minacciata: come utopia essa vi è solo al termine della storia attuale. Anzi Agostino assegna alla stessa perfetta città di Dio una meta ancora ulteriore, rispetto alla quale essa è solo uno stadio preliminare. Infatti la città di Dio non è il regno per cui si prega nel Padre nostro; questo regno in Agostino ha nome regnum Christi. E' vero che occasionalmente viene chiamata così, con ornamento apologetico, anche la civitas Dei, ma in Agostino regnum non è mai civitas; poiché esso non si colloca più nel tempo. Come dunque il sabato terreno è per Agostino una festa d'attesa utopica del sabato celeste, così anche la

civitas Dei, che solo in apparenza è presente e compiuta, ha in sé la sua utopia: il regnum Christi, appunto, quale sabato ultimo e celeste. Il settimo giorno della creazione è ancora aperto, su di esso Agostino ha posto proprio la parola utopica più centrale: il settimo giorno saremo noi stessi, «Dies septimus nos ipsi erimus» (*De civ. Dei*, XXII). E' questo un tipo di trascendenza che, una volta che ha fatto irruzione nell'uomo, suscita al contempo, contro la dissuasione di Agostino, la volontà di averla realizzata in prima persona. Il presunto «non possiamo non peccare» (non possumus non peccare) fu di scarso ostacolo, tanto più che la radicale illibertà morale del volere non penetrò neppure nella chiesa. Né fu di grande ostacolo il venir meno della tensione del regno millenario a vantaggio della chiesa, in particolare perché l'immagine di sogno così alta della civitas Dei smentiva costantemente l'asserzione della chiesa corruttrice, di essere il regno. In tutte le epoche irrequiete il chiliasmo riemerse, il regno di Dio sulla terra divenne per tutto il medioevo e ancora all'inizio dell'epoca moderna, sino al pio radicalismo della rivoluzione inglese, la parola magica della rivoluzione. In Agostino stesso la civitas Dei è più duratura nella sua definizione degli stati di potenza che nella sua apologia della chiesa, nella sua utopia della fratellanza che nella sua teologia del Padre. Gli uomini continuarono d'ora in poi ad essere utopizzati come fratelli anche dove non si credeva più a nessun Padre - la civitas Dei rimase un'immagine politica di desiderio anche senza Dio.

Gioacchino da Fiore, il terzo vangelo e il suo regno

Tutto dipendeva da quanto sul serio si prendeva ciò che si aspettava. I movimenti rivoluzionari erano in questa condizione e crearono una nuova immagine del regno. Essi insegnarono anche un altro tipo di storia che ne animava l'immagine e ne prometteva l'incarnazione. L'utopia sociale più influente del medioevo fu esposta, intorno al 1200, dall'abate calabrese Gioacchino da Fiore. Egli non era interessato a purificare la chiesa o anche lo stato dai loro orrori, ma ad abolirli. Il vangelo ormai spento fu riacceso, una lux nova rifulse in esso: quella del terzo regno, come lo chiamavano i gioachimiti. Per Gioacchino esistono tre età nella storia e ognuna si avvicina sempre di più ad attivare l'avvento del

regno. La prima età è quella del Padre, dell'Antico Testamento, della paura e della conoscenza della Legge. La seconda è l'età del Figlio ovvero del Nuovo Testamento, dell'amore e della chiesa, divisa in chierici e laici. La terza età, ormai imminente, è quella dello Spirito Santo ovvero dell'illuminazione di tutti, in una democrazia mistica, senza signori né chiesa. Il primo Testamento ha prodotto l'erba, il secondo le spighe, il terzo porterà il frumento. Gioacchino sviluppa questa sequenza in modi molteplici, per lo più con riferimenti immediati al proprio tempo, concepito come tempo della fine e insieme con la prognosi politica che i signori e i preti non possano più e i «laici» non vogliano più vivere come hanno vissuto sino ad ora. La predicazione di Gioacchino trattava così, con toni ispirati e protoborghesi, della maledizione e della fine totale del corrotto regno ecclesiastico-feudale; con una collera animata dalla speranza, con un *satis est*, che non si era più udito dai tempi di Giovanni Battista. Di qui anche la forza della parola d'ordine implicita nelle sue tre categorie: epoca del dominio e della paura = Antico Testamento, epoca della Grazia = Nuovo Testamento, epoca del compimento dello spirito e dell'amore = imminente regno finale («*Tres denique mundi status: primum in quo fuimus sub lege, secundum in quo sumus sub grada, tertium quod e vicino expectamus sub ampliori grada... Primus ergo status in scientia fuit, secundus in proprietate sapientiae, tertius in plenitudine intellectus*»). Due persone della Trinità si sono già manifestate, la terza, lo Spirito Santo, può essere attesa in una Pentecoste assoluta. L'idea del terzo testamento, elaborata in tal modo da Gioacchino nel suo scritto *De concordia utriusque testamenti*, risale per il suo fondamento - non per la sua forza utopico-sociale - al III secolo, a quel padre della chiesa mai canonizzato dalla sua chiesa che fu Origene. Origene aveva insegnato una possibile triplice *concezione* del messaggio cristiano: una corporea, una psichica e una spirituale. La concezione corporea è quella letterale, quella psichica è quella allegorico-morale, mentre quella spirituale (*pneumato intus docente*) rivela il «Vangelo eterno» inteso nella Scrittura. Tuttavia questo terzo vangelo in Origene era solo una forma di interpretazione, sia pure la più alta e non si dispiegava autonomamente nel tempo. Inoltre il terzo vangelo in Origene, in quanto ormai compiuto sino alla fine dei tempi, non oltrepassava in alcun modo l'orizzonte neotestamentario. La grandezza di Gioacchino consiste proprio

nell'aver trasformato la triplicità dei meri *punti di vista* offerta dalla tradizione in una triplice graduazione *nella storia stessa*. Anche maggior influenza esercitò il coerente completo dislocamento del regno della luce *dall'aldilà e dalla consolazione dell'aldilà, nella storia*, anche se in un suo stadio finale. La comunità ideale in Iambulo (come più tardi in Moro, Campanella e ancora spesso) era posta su di un'isola remota, in Agostino nella trascendenza: in Gioacchino invece l'utopia appare, come nei profeti, esclusivamente nel modo e come stato di un futuro storico. Gli eletti di Gioacchino sono i poveri ed essi debbono entrare in paradiso con il loro corpo vivente e non solo come spirito. Nella società del terzo testamento non esistono più ceti; sorgerà un'«epoca di monaci», vale a dire di un comunismo dei consumi e conventuale divenuto generale, un'«epoca del libero spirito», vale a dire di illuminazione spirituale, senza particolarismo, senza peccato e senza il suo mondo. Anche il corpo diverrà così innocentemente gioioso, com'era nella condizione paradisiaca originaria, e la terra raggelata sarà colmata dall'apparizione di un maggio spirituale. C'è un inno del gioachimita Telesforo (fine del XIV secolo), che inizia con queste parole: «O vita vitalis, dulcis et amabilis, semper memorabilis» («O vita vitale, dolce e amabile, sempre memorabile») e la «libertas amicorum» non è puritana. Il suo tema è proprio l'esodo dalla paura e dalla servitù ovvero dalla legge e dal suo stato, l'esodo da un governo clericale e dallo stato di minorità dei laici ovvero dalla grazia dell'amore e dalla sua chiesa; la dottrina di Gioacchino, con la sua lega fraterna, non è quindi una fuga dal mondo in cielo e nell'aldilà. Al contrario: il regno di Cristo in Gioacchino è così radicalmente di questo mondo come in nessun altro luogo a partire dal cristianesimo delle origini. Gesù è di nuovo il Messia di una nuova terra e il cristianesimo accade nella realtà, non solo nel culto e nella consolazione: accade senza padroni né proprietà, in una democrazia mistica. E' questa la meta del terzo vangelo e del suo regno, persino Gesù cessa di essere un capo e si dissolve nella «societas amicorum».

È pressoché impossibile determinare tutte le strade prese da questo sogno che si voleva assolutamente storico. Esso attraversò grandi estensioni temporali e raggiunse remote contrade, scritti autentici e falsificati di Gioacchino si diffusero per secoli. Raggiunsero la Boemia e la Germania, e anche la Russia e le sette che si richiamarono al cristianesimo delle origini colà mostrano

chiari influssi della predicazione calabrese. Il regno di Dio in Boemia - e un secolo più tardi per gli anabattisti tedeschi - significava la civitas Christi di Gioacchino. Dietro di essa stava la miseria da lungo tempo, in essa il regno millenario, il cui avvento era imminente: così si cominciò a combattere per accoglierlo. Si pose attenzione soprattutto all'abolizione della ricchezza e della povertà, la predicazione di questi apparenti esaltati assunse un carattere fraterno nella borsa e nella parola. Agostino aveva scritto: «La città di Dio, finché è pellegrina sulla terra, chiama cittadini e raccoglie la società pellegrina in tutte le nazioni, senza badare a diversità di costumi, di leggi e di istituzioni, che servono a ottenere o ad assicurare la pace terrena» (*De civ. Dei*, XIX). La città di Dio gioachimita invece scrutò acutamente le istituzioni che servono al guadagno e allo sfruttamento ed esercitò nei confronti degli ebrei e dei pagani quella tolleranza necessariamente estranea a un'internazionale ecclesiastica. La cittadinanza dell'imminente città di Dio non era determinata dal battesimo, ma dalla percezione dello spirito fraterno nella parola interiore. Secondo la grande determinazione sovracristiana di Thomas Münzer il futuro regno è costituito «da tutti gli eletti ovunque dispersi o dalle stirpi di diverse fedi». L'influsso del terzo regno di Gioacchino qui è dichiarato: «Dovete sapere», dice Münzer nello scritto *Sulla fede inventata*, in cui esalta la testimonianza del cristiano autentico contro i servitori dei potenti e i chierici della Scrittura, «dovete sapere che essi attribuiscono questa dottrina all'abate Gioacchino e la chiamano un vangelo eterno con grande scherno». Lo scherno fu cacciato dalla guerra dei contadini tedesca; anche i radicali della rivoluzione inglese, i diggers fautori di un comunismo agrario, i millenaristi e i quintomonarchisti sono tutti eredi di Gioacchino e dei battisti al contempo. Solo dopo che da parte di Menno Simons lo spirito gioachimita-taborita fu eliminato dal battesimo, le sette occidentali, e non solo quelle mennonite, divennero comunità evangeliche tranquille, particolarmente tranquille. Ma il regno millenario fu abbandonato anche dall'altro irredentismo che si staccò dal battesimo, dall'utopia dell'epoca moderna, che comincia a essere razionale e non più irrazionale; Platone e lo stoicismo trionfarono su Gioacchino da Fiore e persino su Agostino. Sorse così nelle utopie una maggiore precisione su singoli aspetti istituzionali, si pervenne a una connessione con l'emancipazione borghese, già utopizzata in direzioni socialiste, ma si indebolirono

gli elementi dello scopo finale e della meta ultima contenuti nell'utopia di Gioacchino. In utopisti razionali come Moro e anche Campanella essi divennero l'armonia sociale; uno stato liberale o anche autoritario del futuro divenne così erede del regno millenario. Il tipo di pensiero cristiano mitologizzante proprio delle utopie cristiano-medievali non ha certo precisato lo scopo finale, ma non l'ha neppure mai perduto di vista. Esso si manteneva nell'aurora ricca di fermenti, gravida di sogni, che colmavano sino all'orlo l'utopia gioachimita e battista, trasformando l'intero cielo in un oriente. Questo tipo di pensiero non possedeva un'utopia sociale altrettanto sviluppata quanto quella platonica o stoica, per non dire delle costruzioni razionalistiche moderne, ma possedeva nella sua utopia una maggiore coscienza utopica. La coscienza e il problema dello scopo ultimo restano perciò debitrice alle utopie chiliastiche, prescindendo completamente dalle insostenibili indicazioni mitologiche del loro contenuto. E Gioacchino fu in modo cogente lo spirito dell'*utopia sociale rivoluzionaria cristiana*: fu questo il suo insegnamento e la sua influenza. Egli pose dapprima una scadenza per il regno di Dio, cioè per il regno comunista, e chiamò a rispettarla. Ha declassato la teologia del Padre, confinandola in un passato di paura e servitù e ha dissolto Cristo in una comune. L'attesa sociale che Gesù aveva riposto nell'eterno futuro e che la chiesa aveva ridotto a ipocrisia e a frase qui fu presa sul serio come non mai. O come afferma molto giustamente Marx riferendosi al cristianesimo dei secoli della chiesa: «I principi sociali del cristianesimo hanno avuto sinora diciotto secoli per svilupparsi... I principi sociali del cristianesimo hanno legittimato la schiavitù antica, esaltato la servitù della gleba medievale e, in caso di bisogno, pur storcendo il viso, sono sempre in grado di difendere l'oppressione del proletariato. I principi sociali del cristianesimo predicano la necessità di una classe dominante e di una classe dominata e per quest'ultima non formulano se non il pio desiderio che la classe dominante sia benevola. I principi sociali del cristianesimo pongono in cielo il pareggiamento concistoriale di tutte le infamie, legittimando così la loro prosecuzione sulla terra. I principi sociali del cristianesimo spiegano tutte le bassezze degli oppressori o come giusta punizione del peccato originale e degli altri peccati o come prove che il Signore, nella sua saggezza, impone ai redenti.

I principi sociali del cristianesimo predicano la viltà, il

disprezzo di sé, l'umiliazione, la sottomissione, l'umiltà, in breve, tutte le qualità della canaglia, e il proletariato che non vuole farsi trattare come canaglia, ha ancora molto più bisogno del suo coraggio, della sua coscienza di sé, del suo orgoglio e del suo senso di indipendenza che del pane. I principi sociali del cristianesimo sono ipocriti e il proletariato è rivoluzionario; questo basti a proposito dei principi sociali del cristianesimo» (*Nachlass*, II, pp. 443 e sg.). Tutto ciò riguarda la chiesa ovvero ciò che da diciotto secoli si chiama *ex cathedra* o *ex encyclica* cristianesimo; e Gioacchino da Fiore, se tornasse, gli albiges, gli hussiti, i battisti militanti capirebbero bene questa critica del cristianesimo. Pur applicandola da parte loro ai secoli della chiesa e soprattutto deducendola da un cristianesimo, che ha interrotto i secoli della chiesa proprio con Gioacchino, gli albiges, gli hussiti, i battisti. Tutto il gioachimismo lottò attivamente contro i principi sociali di un cristianesimo che, a partire da Paolo, si è legato con mille compromessi alla società di classe. Ciò rappresenta nella sua terrena prassi salvifica un unico elenco di peccati, dal primo sino all'ultimo anello della catena: la comprensione del Vaticano per il fascismo. Sino all'inimicizia mortale del secondo regno ovvero del regno dei preti nel senso di Gioacchino contro il terzo regno che comincia a iniziare in Unione Sovietica e che dalle tenebre non viene capito o, se capito, calunniato. Il cosiddetto diritto naturale della proprietà, il carattere addirittura «sacro» della proprietà privata costituiscono un principio sociale centrale di questo cristianesimo. E l'ostensorio che i preti di questo cristianesimo mostrano agli affaticati e agli oppressi non testimonia alcun nuovo eone, bensì indora l'antico. Con la viltà e la sottomissione, di cui il vecchio eone ha bisogno nelle sue vittime, ma senza il giorno del Giudizio e il trionfo su Babele, senza l'intenzione orientata a un cielo nuovo e a una nuova terra. Il consegnarsi alla paura, alla servitù e alla consolazione dell'aldilà sono i principi sociali di un cristianesimo che Marx ha disprezzato e che Gioacchino ha gettato nell'Orco; non sono però i principi di un cristianesimo originario da moltissimo tempo abbandonato né di una storia delle eresie social-rivoluzionarie che ne derivarono. Con la sua attesa del Regno, Gioacchino esprime solo quanto della predicazione escatologica di Cristo aveva esercitato il suo effetto nel corso dei secoli, quanto egli ha detto di un futuro «spirito di verità» (Gv. 16, 13), quanto non apparve concluso con la prima «discesa dello

Spirito Santo» nella Pentecoste (*Atti 2, 1-4*). La chiesa d'Occidente ha dichiarato concluse tali cose, aperto restava solo il suo compromesso con la società di classe; mentre invece la chiesa d'Oriente lasciò pur sempre aperta la continuazione della discesa dello Spirito. La chiesa d'Occidente a partire dal concilio lateranense del 1215 ha sottoposto tutti i monasteri al potere spirituale dei loro vescovi diocesani; la chiesa orientale pur dopo avere accolto la sistemazione occidentale dei sacramenti ha dovuto concedere al monachesimo, anzi alle sette, un'autonomia carismatica, spesso ereticale. La chiesa occidentale ha limitato l'entusiasmo agli apostoli e agli antichi martiri per privare l'avventismo di ogni sanzione; la chiesa orientale, al contrario, assai meno integrata organizzativamente, insegna una perdurante assistenza dello Spirito al di fuori della chiesa sacerdotale, nei monaci e nei laici. Così è in essa assente il monopolio di un'amministrazione delle ostie, tutta l'impresa della redenzione fissata giuridicamente o ben congegnata; l'ortodossia russa ai tempi degli zar era inoltre troppo ignorante, le mancava qualunque tipo di scolastica e soprattutto l'acutezza giuridica e il formulismo dogmatico propri della scolastica. In sua vece nel cristianesimo russo viveva, senza che il Santo Sinodo riuscisse a proibirlo, proprio un elemento permanente non scritto essenziale di Gioacchino: viveva nel sentimento di fratellanza facile ad accendersi, nell'avventismo delle sette (la setta dei chiliasti o millenaristi professa l'esistenza di Cristi russi e ne enumera sette), ma soprattutto nel motivo fondamentale della rivelazione non ancora compiuta. Perciò poterono sorgere ancora sul terreno bolscevico alcune grandi cose straordinarie in modo romantico-cristiano; un segno di ciò, e proprio in uno spirito gioachimita, fu fornito dall'incontestabile bolscevico e insieme incontestabile chiliasta Alexander Blok. Nell'inno di Blok *I dodici*, cioè dei dodici dell'Armata rossa, un pallido Cristo della rivoluzione li precede e li guida; questo tipo di assistenza dello spirito è tanto lontana dai consorzi ecclesiastici occidentali, quanto continua a trovare aperture teologiche nella chiesa d'Oriente. Solo le sette ereticali, e Gioacchino tra loro, fecero zampillare nuovamente anche in occidente la rivelazione e lo Spirito Santo ispirò loro corrispondentemente straordinarie Pentecosti. Ispirò principi sociali del cristianesimo, che, come mostra l'esempio di Thomas Münzer, non erano ipocriti e non trattavano il proletariato come

canaglia. Si trattava di un cristianesimo ereticale e, in ultima analisi, di un'utopia avventistico-rivoluzionaria; non sarebbero sorti con i principi sociali di Baal. Essi fiorirono nella predicazione di Gioacchino in modo che un'unica antitesi metteva a nudo la chiesa dei signori: «Si adornano gli altari, e il povero soffre una fame amara». Proprio questa antitesi agisce, come abbiamo visto, come se provenisse dalla Bibbia, da Amos, da Isaia, da quel Gesù che Münzer citava. Addirittura le costruzioni statuali derivate dalla pura ragione, che a partire dal XVI secolo preparano il socialismo, nonostante ogni ratio, sono ancora edificate nel terzo eone. Esse non occupano più questo spazio eppure, benché la finalità sia ora taciuta, lo conservano come fondamento: senza incondizionato, simili utopie non esistono. La volontà di felicità parla da sola, eppure i progetti, le immagini d'epoca di un New Moral World parlano in altri termini, in termini chiliastici. Per quanto secolarizzata e, da ultimo, infine, rimessa sui piedi, l'utopia sociale reca in sé dal tempo di Gioacchino la *societas amicorum*, questa cristiformità divenuta società. Nell'uso utopico, felicità, libertà, ordine, l'intero *regnum hominis* ne risuonano. Una dichiarazione del 1842 del giovane Engels (MEGA, I, 2, pp. 225 sg.)¹ ha ancora, pochi anni prima del *Manifesto del partito comunista*, un tono gioachimita: «l'autocoscienza dell'umanità, il nuovo Graal intorno al cui trono si radunano giubilanti i popoli... La nostra vocazione è diventare templari di questo Graal, cingere ai fianchi la spada per esso e rischiare lietamente la nostra vita nell'ultima guerra santa, alla quale seguirà il regno millenario della libertà». L'incondizionato utopico deriva dalla Bibbia e dall'idea del regno e quest'ultima è restata l'abside di ogni New Moral World.

Tommaso Moro o l'utopia della libertà sociale

Il borghese si agitava, cercava lo spazio proprio, in cui poter fiorire. Era favorevole al lavoro, a che i capaci avessero via libera, alla fine delle differenze di ceto. Nel 1516 apparve lo scritto del cancelliere inglese Tommaso Moro *De optimo rei publicae statu sive de nova insula Utopia* (*L'Utopia o la miglior forma di repubblica*). Per la prima volta, dopo molto tempo, il sogno dello stato migliore è ripresentato come una specie di racconto marinaresco. U-topia, da-nessuna-parte, si chiama l'isola di Moro, con un titolo raffinato,

lievemente malinconico, eppure netto.

Il da-nessuna-parte è pensato postulativamente come il luogo in cui gli uomini si trovano realmente. Un viaggiatore racconta qui ai suoi amici, allontanati tutti i possibili disturbi, della lontana isola della felicità. Il racconto marinaresco che Moro riutilizza, riallacciandosi alle favole utopiche di Evemero e di Iambulo, si fonda persino su un resoconto reale; è possibile provare che Moro utilizzò nel suo libro le memorie di Amerigo Vespucci sul suo secondo viaggio americano. Vespucci aveva raccontato, a proposito degli abitanti del nuovo mondo, che solo là gli uomini «vivono in modo naturale», che «devono essere chiamati epicurei piuttosto che stoici» e che riescono a cavarsela senza proprietà privata. E l'umanista Pietro Martire, storico delle scoperte a lui contemporanee, esaltava la condizione degli abitanti delle isole americane come una condizione «senza la maledizione del denaro, senza leggi e giudici ingiusti». Può sorprendere la simpatia di Moro, uomo di corte e successivamente martire della chiesa (contro il «riformatore» Enrico VIII), per il comunismo primitivo, descritto da questi resoconti, che egli introdusse nella «nuova isola d'Utopia». Bisogna ricordare le tendenze egualitaristiche, rivolte contro i pregiudizi di ceto, della borghesia nascente; sino al terrore l'eguaglianza fu una parola d'ordine della liberazione capitalistica che, per quanto formale, fu presa sul serio. Nello stesso secolo dell'*Utopia*, intorno al 1550, da un amico di Montaigne, era stato scritto un libro democratico: *Discours sur la servitude volontaire ou le Contr'un* di Etienne de la Boétie; Moro viveva dello stesso contenuto. E' sufficiente una frase di questo testo retorico, ma interessante, per mostrare quanto poco aristocratico doveva essere il rinascimento colto: «La natura ci ha intagliati tutti nel medesimo legno, affinché ognuno potesse riconoscere nell'altro la sua immagine, o meglio un suo fratello». Bisogna inoltre rinviare alla mancanza di proprietà dei ceti superiori nella *Repubblica* platonica, testo così altamente venerato dagli umanisti; Moro, che per il resto non segue lo stato ideale platonico, da Platone accoglie il comunismo aristocratico, trasformandolo però da privilegio di pochi in esigenza universale. Né si può da ultimo trascurare l'amore del cristiano Moro per la comunità originaria; è più facile che un cammello passi attraverso la cruna dell'ago che un ricco entri nel regno dei cieli -una sentenza dalla quale nessun papa può concedere dispensa fosse

pure al più fedele figlio della chiesa. In ogni caso resta sorprendente il gioioso epicureismo legato all'al di qua che anima l'isola comunista; esso si staglia su Utopia come un cielo assolutamente non clericale. E anche più sorprendente è l'abolizione delle controversie di fede: Tommaso Moro, dal 1935 santo della chiesa cattolica, con la sua tolleranza opera quasi come un precoce Roger Williams, per non dire un Voltaire. Certamente su questo punto egli è un immediato precursore di Jean Bodin, l'ideologo (benché su basi diverse) di uno stato aconfessionale. Questa sorprendente contraddizione permise a una tarda borghesia, non più interessata all'utopico, di trasformare Moro soltanto in un uomo di chiesa, disinfettandolo da ogni profumo rivoluzionario. Tra gli altri un filologo legato agli interessi capitalistici, Heinrich Brockhaus, avanzò un'ipotesi che considera proprio il «corpo estraneo» comunistico-tollerante-epicureo, per espungerlo con cura. Perché, secondo Brockhaus (*Die Utopia-Schrift des Thomas Morus*, 1929), l'opera di Moro, quale ci sta di fronte e quale ha agito nei secoli in quanto documento democratico-comunista, sarebbe una falsificazione. Moro non ne sarebbe l'autore, bensì solo l'editore ufficiale, o piuttosto: anche Moro ha scritto una *Utopia*, ma lo scritto che poi circolò sotto questo nome non è più l'originale, bensì una deformazione dell' *Utopia* originaria, compiuta da altra mano. Quest'altra mano sarebbe la mano di Erasmo da Rotterdam; a lui, non a Moro dev'essere imputato l'epicureismo dello scritto, e così pure il comunismo, la giornata di sei ore, la tolleranza religiosa. Erasmo avrebbe di contro cancellato «il contenuto riformatore aspro e sostanziale», vale a dire l'interesse non politico ma esclusivamente religioso che presuntivamente avrebbe ispirato Moro nella redazione della sua *Utopia* originaria. Brockhaus interpreta questo interesse nel senso che Moro avrebbe voluto restituire all'ultim'ora alla chiesa la coscienza ascetica e la sua salvifica dignità, un anno prima che, nel 1517, succedesse la catastrofe della riforma violenta, scismatica. Di conseguenza nella *Utopia* originaria l'oggetto della critica non era l'Inghilterra, ma lo Stato della Chiesa e, soprattutto, il modello dell'immagine ideale non era assolutamente la comune primitiva degli isolani americani, bensì il convento sul monte Athos. Anziché porre a contrasto tra loro l'Inghilterra e la comune primitiva, Moro avrebbe posto in contrasto solo i due centri della cristianità: Roma e Athos; Utopia non è altro che «la terra di Athos trasformata da

una serie di aggiunte». Sia nei particolari che nell'insieme Moro non aveva in mente il progetto dello stato migliore, bensì una riforma della chiesa; ma Erasmo ha corrotto questa concezione, stravolgendo la concezione dell'*Utopia* originaria, che era già pronta per essere inviata al decisivo concilio in Vaticano. La teoria di Brockhaus vorrebbe quindi liberare Moro dal fetore carognesco del comunismo, e così dalla gioia di vivere, e dalla tolleranza religiosa; tutte queste idee centrali dell'*Utopia* (ormai di risonanza storica) sono «deformazioni» di Erasmo. E non come se qui si trattasse di un indifferente scambio di nome d'autore per una stessa opera (come ad esempio nel caso di Shakespeare-Bacone), al contrario: le opere stesse sono tra loro diverse quanto un libero pensatore e un angelo. C'è dunque un '*Utopia* originaria, indubitabilmente redatta da Moro, e questo scritto è per l'appunto un documento religioso, e non politico come quello di Erasmo - neanche il regno di Utopia è di questo mondo. Fin qui Brockhaus; il compito sociale di questo tipo di filologia è del tutto palese: bisogna togliere la parola a uno dei più nobili precursori del comunismo. Eppure quest'ipotesi sospetta ha il vantaggio di concentrare più energicamente di prima l'attenzione sulla collaborazione di Erasmo e di appianare così una serie di difficoltà innegabili. Che Erasmo abbia rivisto l'*Utopia* prima della stampa era noto; determinati elementi di levità, anzi di divertimento ironico (che non si confanno a Moro) potrebbero essere stati introdotti dal grande letterato. Erasmo poteva essere tollerante, avendo affermato che lo Spirito Santo nel Nuovo Testamento ha scritto un pessimo greco. Erasmo poteva essere epicureo, perché è l'autore dei *Colloquia* pedagogici più liberi da pregiudizio (contengono un dialogo didattico sui comportamenti dei giovani al bordello). E anche il tono nelle due parti dell'*Utopia* è sorprendentemente diverso: la prima parte contiene dure accuse alla situazione sociale inglese (certo non a quella dello Stato della Chiesa), la seconda parte invece, che pure dovrebbe comunicare l'immagine ideale, si risolve in una mescolanza amabile e raffinata di serio e di faceto, che tiene lontano l'atteso accordo d'organo della speranza. In ogni caso il Tommaso Moro che attraverso il suo martirio mostrò cosa bisogna intendere per fede in una causa, non trasforma solo, come si è già notato, lo stato migliore in un racconto favoloso, in accordo con moduli tardo antichi, ma, al di là di questa sintonia, aggiunge elementi tipici di una favola di corte.

Ma prima di tutto il Tommaso Moro che nell'*Utopia* fa propaganda ai risultati di una rivoluzione sociale è un altro rispetto a quello che, pochi anni più tardi, quando questa rivoluzione era esplosa in Germania, difendeva lo stato presente, la monarchia, il clero, in breve, proprio quei bastioni del possesso che a Utopia erano assenti. E l'ideale per cui infine il martire morì non era quello della tolleranza sociale e persino religiosa; morì infatti come membro fedele della chiesa papale e la sua memoria nel mondo cattolico è rimasta legata a quest'unico aspetto. A ciò vanno aggiunte incompatibilità nello scritto stesso, in particolare nella sua seconda parte; dissonanze presenti non solo nel contrasto tra tono cortigiano-favoloso e comunismo, ma tra umanità e indifferenza, tra paradiso sociale e mondo delle vecchie classi. La prima parte aveva spiegato il delitto in base a ragioni economiche, esigendo per questo un trattamento dei carcerati rispettoso della dignità umana; la seconda parte, nel bel mezzo di Utopia, conosce delinquenti-schiavi che debbono eseguire in catene lavori pesanti. Un'incoerenza affine si ha nella natura guerresca e nel piacere dell'annessione degli abitanti di Utopia: «Stimano infatti», nota Moro, «come motivo di guerra supremamente giusto il fatto che un popolo rifiuti ad un altro, che, secondo i dettami della natura dovrebbe ricavarne il nutrimento, l'uso e il possesso di una terra di cui non si serve, che anzi, lascia deserta e sterile». Hermann Oncken, nella sua edizione dell'*Utopia*, nota a ragione come questo passo marziale non abbia più nulla in comune con l'isolata ed esemplare esistenza pacifica degli utopiani, ma molto con la prassi dell'Inghilterra successiva. «Lo stato ideale comunistico e agrario-primitivo che già nella questione della schiavitù si era rivelato stato di classe, si presenta ormai come dominio basato su una politica di potenza con disposizione a un imperialismo capitalistico che fa un'impressione quasi moderna». Così l'*Utopia* si mostra come un'opera che non è nata di getto, da una persona unitaria e dal suo amore sociale cristiano. Ma i tratti eminentemente inglesi di molte di queste incoerenze non suggeriscono affatto l'intervento di Erasmo, bensì mostrano che anche Moro conosceva bene i punti di rottura e ancor più che l'abolizione della proprietà (con tutte le sue conseguenze) all'interno delle anticipazioni borghesi costituisce un'anomalia, che anche la più nobile fede cristiana non può far scomparire. Sogni della borghesia nascente in cui a scomparire è la stessa borghesia come ceto, non possono darsi senza ironia e

dissonanze. Ciò, anche al di là del carattere sospetto della sua funzione sociale, indebolisce notevolmente il valore esplicativo dell'ipotesi di Brockhaus: tutta una serie di difficoltà non sorge di certo solo per l'intervento redazionale di Erasmo. Non esiste ideologia più inglese di quella di una guerra coloniale eticamente giustificata, come s'insegna *nell' Utopia*; nessuna si discosta tanto dalla repubblica monastica del monte Athos. Con ogni probabilità l'*Utopia* è un'opera composta da due autori, ma la critica all'Inghilterra è svolta già da Moro e non solo da Erasmo, ed esclusivamente l'Inghilterra, non Roma, deve a sua volta divenire lo stato migliore. Con tutte le sue impurità, l'*Utopia* è e resta il primo quadro moderno dei sogni di desiderio democratico-comunisti. Nel grembo delle forze capitalistiche appena allo stato nascente fu anticipato il mondo del futuro prossimo e di quello remoto: il mondo della democrazia formale, che genera il capitalismo e il mondo della democrazia umano-materiale, che lo abolisce. Per la prima volta qui la democrazia in senso umano, nel senso della *libertà e della tolleranza pubbliche*, fu collegata con un'economia collettiva (che, come tale, in ogni caso è facilmente minacciata dall'elemento burocratico, e anche da quello clericale). A differenza dei collettivismi dello stato migliore sognati sino ad allora, nel collettivo di Moro è iscritta la libertà e il suo contenuto diventa una autentica democrazia umano-materiale. Questo contenuto rende l'*Utopia*, in parti essenziali, una sorta di testo liberale di commemorazione e riflessione del socialismo e del comunismo.

Solo il bisogno rende gli uomini malvagi, «perché punire così duramente»? Moro parte da questo problema e subito rende l'ambiente responsabile per il singolo. «Si approntano patiboli per i ladri, mentre sarebbe molto meglio che si provvedesse a che essi abbiano un reddito, affinché non finiscano nella dura costrizione, prima di dover rubare, per poi dover morire». Subito dopo Moro descrive il mondo che fa diventare colpevoli i poveri ergendosi poi a giudice: «Ma quanto è grande il numero dei nobili che, oziosi come fuchi, vivono del lavoro di altra gente che scorticano a sangue; e in più si circondano di uno sciame di perdigiorno e di parassiti». La conclusione della prima parte dell'*Utopia* dichiara apertamente: «Ovunque esista ancora il possesso privato, ovunque gli uomini commisurino in base al denaro tutti i valori, sarà pressoché impossibile che si realizzi una politica giusta e felice...

perché il possesso non può essere ripartito facilmente o in modo giusto e la felicità dei mortali non può in alcun modo essere fondata se prima non si è abolita la proprietà privata. Sino a che essa sussisterà, la povertà, la fatica, la preoccupazione graveranno come un inevitabile fardello sulla parte di gran lunga maggiore e di gran lunga migliore dell'umanità. Questo fardello potrà forse essere talora un poco alleggerito, ma (senza l'abolizione della proprietà) è impossibile eliminarlo del tutto». Moro fa pronunciare tutte queste frasi dal viaggiatore introdotto come narratore reduce da Utopia, che, provenendo da quell'ottimo stato ora appena, sconvolto, il suo sguardo sullo stato inglese. Il cauto cancelliere lo chiama Raphael Hytlodæus (vale a dire, il «gran chiacchierone»), ma senza dubbio Raphael difende le concezioni più radicali di Moro. L'isola di Utopia, di cui il narratore racconta nella seconda parte dell'opera, è un'isola degna dell'uomo prima di tutto perché i suoi abitanti sono in larga misura liberati dalla servitù del lavoro. Sei ore di moderata fatica sono sufficienti a soddisfare tutti i bisogni necessari ed anche a realizzare una sufficiente riserva per il loro agio. Poi comincia la vita al di là del lavoro; una vita di felice, liberale unità familiare, in case già approntate che ospitano più famiglie. Perché non sorga neppure la parvenza di una proprietà privata le case vengono cambiate ogni dieci anni, ricorrendo alla sorte; sul foro si trovano i ristoranti gratuiti, gli edifici di istruzione aperti a tutti e i templi. «La costituzione economica di Utopia si prefigge innanzitutto lo scopo di concedere a tutti i cittadini il maggior tempo libero possibile per la cura di bisogni spirituali». Tra questi bisogni spirituali rientrano, non da ultimo, l'arte di mangiare e di bere, il culto della bellezza corporea e della forza; la presa di posizione antiascetica in questo punto è netta: «Estenuarsi senza essere d'aiuto a qualcun altro, solo per mostrare una parvenza di virtù - ciò sembra agli utopiani del tutto assurdo, come una manifestazione di crudeltà nei confronti della propria persona e al contempo di suprema ingratitudine verso la natura». Utopia non conosce la comunanza delle donne, anzi gli adulteri vengono puniti con la più dura schiavitù, con la morte in caso di recidiva. Ma il matrimonio non è indissolubile e viene contratto solo dopo che sposo e sposa si sono visti nudi; «perché gli utopiani ritengono che la Natura stessa ci abbia prescritto il piacere come scopo delle nostre azioni e chiamano virtù il vivere in base alle sue prescrizioni». Certo altri passi dell'opera esaltano di nuovo la

rinuncia monacale, il piacere per un lavoro doloroso, anzi ripugnante e ostile alle creature; tuttavia, nonostante queste incoerenze, l'epicureismo resta il tono dominante. «E' questa la concezione degli utopiani circa la virtù e il piacere e, a meno che una religione inviata dal cielo non ispiri all'uomo più devoti pensieri, essi ritengono che non ci sia altra concezione più vicina alla verità secondo la ragione umana». Neppure il cristianesimo pare contenere, agli occhi degli utopiani, quei «più devoti pensieri»; essi hanno accolto la religione cristiana principalmente solo perché «hanno udito che Cristo ha raccomandato ai suoi discepoli una condotta di vita comunistica». Per il resto, nella tolleranza grandiosamente unificante, c'è posto per tutte le religioni, anche per i culti solari, lunari, planetari. Gli utopiani si sono accordati su di un culto comune, che ogni partito integra a modo suo e con peculiari forme di culto; Utopia è l'Eldorado della libertà religiosa, per non dire il pantheon di tutti gli dèi buoni. «Poiché una delle più antiche disposizioni della costituzione degli utopiani stabilisce che a nessuno la propria religione possa apportare svantaggi... Il fondatore di Utopia ha stabilito questa disposizione non solo in vista della pace, ma perché pensava ch'essa fosse nell'interesse stesso della religione. Egli non aveva la presunzione di stabilire qualcosa di definitivo circa la religione, poiché non era sicuro che Dio non desiderasse magari una specie molteplice di culti e ispirasse perciò l'uno all'uno e l'altro all'altro». Certo sono le affermazioni più sorprendenti pronunciate dalle labbra di un futuro martire della chiesa papale; pongono infatti in questione l'assolutezza dello stesso cristianesimo. Non si limitano ad offrire un primo soffio di illuminismo, ne danno subito già tutto l'aroma; spezzano lo stato autoritario nel suo punto più duro, quello della costrizione religiosa e di coscienza. Ma la forza per questa libertà scaturisce in Moro sempre di nuovo dall'abolizione della proprietà, e precisamente da un'abolizione generale, non da un mero comunismo monastico. Solo la proprietà crea padroni e servi, crea divisioni tra gli stessi padroni, bisogno di potere e di autorità, guerre per il potere e l'autorità, guerre di religione e una non cristiana oppressione da parte della chiesa e dello stato. Emerge così, alla conclusione dell'*Utopia*, un presagio del plusvalore: «Che dire del fatto che i ricchi sottraggono tutti i giorni qualcosa dal salario giornaliero dei poveri non solo con la frode privata, ma persino avvalendosi di pubbliche leggi?». Balena così -

isolato rispetto sia al passato sia al futuro - una sorta di concetto pre-marxista dello stato classista: «Esaminando dunque e considerando tra me e me tutti i nostri stati che oggi fioriscono da qualche parte, non mi si presenta altro che una congiura di ricchi, i quali abusano del nome e del titolo legale dello stato per occuparsi solo dei propri interessi. E immaginano ogni maniera e ogni arte possibile per conservare anzitutto, senza paura di perderlo, ciò che hanno disonestamente ammucciato e, in secondo luogo, per acquistare al prezzo più basso possibile, la fatica e il lavoro dei poveri, volgendolo a proprio utile... Ma quando pure questi uomini abominevoli avessero ripartito tra loro i beni della vita che sarebbero stati sufficienti per tutti - quanto restano tuttavia lontani dalla condizione di felicità dello stato utopico!». Con un inno a quella felicità si conclude quest'opera salutare e solenne: «Di quale peso tormentoso si è sgravato questo stato, quale rigogliosa fioritura di delitti è stata estirpata alla radice, da quando colà con l'uso del denaro se ne è allontanata pure l'avidità. Perché chi non vede che la frode, il furto, la rapina, il conflitto, la rivolta, la zuffa, l'omicidio, il tradimento, il veleno, che oggi più che imbrigliati sono semplicemente vendicati da punizioni quotidiane, si estinguerebbero tutti insieme, se si eliminasse il denaro e che con il denaro, allo stesso istante, dovrebbero scomparire anche la paura, le cure, le preoccupazioni, i tormenti, le notti insonni?». Tommaso Moro trova, nella valutazione del resoconto di Raphael, che ci sono molte cose nella costituzione degli Utopiani che egli vorrebbe vedere introdotte nei nostri stati, aggiungendo anche che si tratta più di un desiderio che di una speranza. Emerge dunque una costruzione di desiderio, una costruzione razionale, priva ormai di qualunque certezza della speranza chiliastica, ma tale da pensarsi in compenso come realizzabile con le proprie forze, senza appoggi o interventi trascendenti. L'«Utopia» è sempre più progettata nel non-divenuto della terra, nella tendenza umana alla libertà - come un minimum di lavoro e di stato, come un maximum di gioia.

Riscontro a Moro: «La Città del sole» di Campanella ovvero l'utopia dell'ordine sociale

La borghesia cominciò più tardi a fiorire, proprio accogliendo una costrizione nuova. Esercitata dal re ai danni dei signorotti

feudali e della loro economia frammentata. Questo fu il caso nel XVII secolo, allorché la produzione passò dall'artigianato ai grandi opifici, alla manifattura. Quando, di conseguenza, nei paesi avanzati essa urgeva in direzione di un grande organismo economico, amministrato unitariamente. Il barocco è l'età del potere monarchico centralizzato, a quel tempo progressivo. All'accordo tra interessi borghesi e monarchia corrispondeva ora un'utopia interamente autoritaria e burocratica: la *Civitas solis* di Campanella, che apparve nel 1623. Anziché l'inno alla libertà, come in Moro, risuona qui l'inno all'ordine, con tanto di padrone e sorvegliante. Il capo degli Utopiani, abbigliato francescanamente, con la corona di grano, è rimpiazzato qui da un dominatore, un papa universale. Quanto alle seduzioni americane, poi, Campanella non aveva più, come Moro, alcuna predilezione per l'innocenza paradisiaca degli isolani, bensì per il passato impero degli Incas con la sua gerarchia. Lewis Mumford in *The Story of Utopia* (1922) definisce l'utopia campanelliana un «matrimonio tra la Repubblica di Platone e la corte di Montezuma». La *Repubblica* platonica, come abbiamo già osservato, fu la prima utopizzazione dell'ordine, ben prima che esistesse un romanzo politico della libertà. Sia nel titolo, che nella ubicazione geografica, la *Città del sole* campanelliana richiama quella di Iambulo; ma il sole dello stato in Campanella non brilla del facile splendore sovrabbondante proprio del sole ellenistico orientale, bensì come rigorosa forza centralizzatrice, messa in atto poi davvero in termini campanelliani dall'artificiale stato gesuitico in Paraguay. Nel complesso i sogni di Campanella s'accordavano pienamente con le potenze politiche dell'epoca, ch'egli si limitò a proiettare su di uno schermo utopico. Non certo per ideologizzarle, ma in quanto egli credeva all'avvento del suo regno sognato e metteva così in evidenza le grandi potenze esistenti come strumenti capaci di accelerare l'avvento. Pur avendo trascorso ventisette anni della sua vita nel carcere della reazione spagnola, che diffidava di lui, Campanella, che in un primo tempo ebbe probabilmente contatti con i turchi, esaltò fortemente il dominio mondiale spagnolo, poi quello francese, in entrambi i casi però solo come luoghi di preparazione della messianica Città del sole. In modo significativo, egli concludeva ancora in termini messianici, e non con adulazioni cortigiane, la dedica a Richelieu della nuova edizione della sua opera *De sensu rerum et magia*, pubblicata nel 1637: «La Città del sole, ch'io progettai e tu

erigerai»; con questa ambiziosa speranza Campanella salutò anche la nascita del futuro Luigi XIV, più tardi realmente chiamato Re Sole. Più precisamente lo scritto sulla «Città del sole» è un minuzioso resoconto fatto da un viaggiatore genovese al suo ospite. Il gubernator genuensis racconta come durante un viaggio di circumnavigazione su un veliero fosse approdato all'isola di Taprobana (Ceylon), finendo tra una folla di uomini armati che lo avevano portato nella Città del sole istruendolo sulle sue istituzioni. A dispetto di tutta l'audacia e del consueto rivestimento romanzesco, il resoconto ha in sé un elemento tecnico-ingegneresco: la civitas è costruita come uno dei contemporanei progetti di fortificazione di Vauban. Nel suo insieme l'utopia di Campanella deve essere intesa in conformità con il sistema universale del suo autore; Campanella, tra gli utopisti dell'età moderna, se si eccettuano Bacone e il Fichte di *Lo stato commerciale chiuso*, è l'unico filosofo. Né è un caso che la *Civitas solis* sia apparsa come appendice di una *Philosophia realis*, cioè come paralipomeno, ma anche come prova esemplificatrice di una filosofia della natura e di una filosofia morale. Come l'uomo, anche il suo prolungamento, lo stato, è un'immagine di Dio; pertanto quest'utopia sociale scendendo dall'Ente supremo allo stato vuol mostrare che questo, concepito perfettamente, è simile alle irradiazioni di un sistema solare divino. Possono sorprendere i tratti comunisti di una simile utopia del dominio; ma, in effetti, qui non è all'opera un'utopia della libertà, bensì l'utopia di un ordine impersonale, pensato nello stato mondiale. La sua meticolosa organizzazione amministrativa è rispecchiata in un modello insulare, e la contraddizione tra regno mondiale e città insulare è nascosta accuratamente. La vita procede in modo monarchico-militaresca in base all'orologio, la più rigorosa puntualità e preordinazione mostrano i loro vantaggi sul piano della tecnica applicata sia al tempo sia all'amministrazione sia all'economia. Il sistema manifatturiero ai suoi inizi, che riuniva in grandi fabbriche lavoratori e mezzi tecnici di produzione, viene utopizzato a livello di socialismo statale. D'altra parte Campanella trasfigura l'ispanizzazione del continente a lui contemporanea, l'intolleranza mirata (anche se per contenuti propri, non per quelli dell'inquisizione). Appare un socialismo di stato, o meglio un socialismo papista con alla base molto pathos bizantino e astrologico. Il pathos *del tempo giusto, del luogo giusto, del giusto*

ordine di ogni uomo e di ogni cosa; un centro di comando istituisce un ordine senza classi, ma estremamente gerarchico.

Se si amministra così, non esistono né ricchi, né poveri, la proprietà è abolita. Tutti i cittadini debbono lavorare, quattro ore al giorno sono sufficienti, non esiste né sfruttamento, né profitto. I mestieri sono esercitati di volta in volta in comune, sotto sorveglianza e senza guadagno individuale, il benessere generale è il compito supremo. Gli stati attuali sono travolti da una furia egoistica: «Ma se non esiste più proprietà privata, l'egoismo non ha più scopo e scompare». Altrettanto scomparsi sono i vizi della povertà e quelli più grandi della ricchezza, gli unici che restano riguardano controversie d'onore. «I solari ritengono che la povertà degrada l'uomo, rendendolo sospettoso, ladro, mendace, senza patria. Mentre la ricchezza rende impudenti, insolenti, ignoranti, traditori, vanitosi e spietati. In una vera comunità invece tutti sono ricchi e poveri al contempo -ricchi, perché non desiderano se non ciò che hanno in comune, poveri perché nessuno possiede qualcosa - e pertanto i solari non sono schiavi delle cose, ma sono le cose a servire loro». L'eliminazione della proprietà non determina, come in Moro, un restringimento dello stato, anzi, lo stato diviene qui lo scopo ultimo della società, innalzandosi da provincia a regnum, a imperium, a monarchia universalis e infine a regno papale. E' proprio lo stato a garantire il lato piacevole dell'ordine, la ripartizione dei beni: «I solari ottengono dalla comunità tutto ciò di cui hanno bisogno e l'autorità provvede in modo rigoroso a che nessuno riceva più del dovuto e che a nessuno sia rifiutato il necessario». Innanzitutto anche lo stato campanelliano cerca la sua potenza nella metafisica presente ch'esso rappresenta, nell'immagine di Dio, secondo la filosofia di Campanella. L'autorità rispecchia le forze fondamentali dell'ordine cosmico, quelle tre «primalità» dell'essere, che dominano le esperienze umane così come le sfere d'azione. Esse sono Sapientia, Potentia e Amor, la loro unità è Dio, esse si radicano ed emanano da Lui, mediante quattro mondi che divengono sempre più corporei nell'esistenza di volta in volta storica, nel mundus situialis. In esso le stesse «primalità» hanno bisogno di una incarnazione, per creare l'ordine, che ogni volta può essere solo un ordine della giusta disposizione: Dio diventa il sovrano pontificale dell'universo, comparando nell'utopia campanelliana anche con il nome di Sol ovvero Metaphysicus. A lui sono sottoposti tre principi le cui sfere

d'azione corrispondono esattamente, come in uno spazio cabalistico, alle regioni di Sapientia, Potentia e Amor. La storia consiste nella produzione di questo unico spazio statale giusto, strutturato cioè verticalmente; ovunque in Campanella in effetti lo spazio è celebrato come «l'imperituro e quasi divino omnicompenetrante contenitore di tutte le cose», che anela esso stesso alla pienezza e colma l'horror vacui, l'orrore per il caos e il nulla. La necessità in quanto espressione della divina Potentia trionfa del caso in generale (contingentia), la determinatezza (fatum), come espressione della Sapientia divina trionfa del caso particolare (casus), ma l'ordine (harmonia), esso soprattutto, in quanto espressione dell'Amor divino, trionfa della vicenda fortuita del caso (fortuna). In Campanella (come già prima in Cusano) la borghesia in ascesa è schierata risolutamente in lotta contro il nulla; in modo ben diverso dalla borghesia decadente, pancaotica, che si sprofonda nel nulla. L'ordine campanelliano della sapienza, potenza, amore, dunque, l'ordine delle tre primalità, si contrappone all'elemento caotico: al caso in generale, al caso particolare e all'avvicinarsi dei casi retto dalla fortuna. L'ordine costituisce proprio una contrapposizione *attiva*, in quanto contingentia, casus, fortuna sono semplicemente «a nihilo contracta», cioè precisamente i relitti del morto nulla (*De monarchia*, p. 1), da cui Dio ha tratto all'esistenza il mondo. Certo Campanella, in modo del tutto *emanatistico*, voleva sconfiggere il nulla ovvero il Non-Ens nel mondo, da ultimo mediante l'irradiazione dell'Ens, del Sol, dell'essere solare. Non può quindi sorprendere che l'ulteriore direttiva per un mondo così integralmente dominato abbia potuto essere il mito *dell'astrologia*; poiché essa soprattutto garantisce la dipendenza dall'alto. L'astrologia corrispondeva pienamente al fanatismo di un simile ordine, essa che assoggetta uomini e cose al corso dei pianeti e alle case dello zodiaco. Tanto la vita familiare che quella pubblica dei solari, sia il traffico che la costruzione della città, persino il bagno, il pasto e i rapporti sessuali opportuni avvengono secondo l'ora siderale: «Uomini e donne dormono in due stanze separate, aspettando il momento della loro unione feconda: al tempo stabilito una matrona apre le due porte dall'esterno. Quest'ora viene determinata dal medico e dall'astrologo, che cercano di stabilire l'istante esatto in cui Venere e Mercurio si trovano a est del sole in una casa favorevole, sotto lo sguardo beneaugurante di

Giove». La libertà di scelta e la libertà in generale vengono così sottratte all'uomo, non in modo meccanico, ma in virtù di una dittatura siderale che, calando dall'alto, si estende dappertutto. L'astrologia oggi non è altro che la rovina dell'edificio della superstizione, ma a quei tempi era ancora piena di vita e riconosciuta, era una sorta di Camera dei ceti che con i suoi patriarcalismi si estendeva a tutto il mondo. E solo marginalmente esiste qualche forma di emancipazione -non libertà - nella gerarchia totale, semplici spazi liberi da divieti. Più d'uno, in effetti: «Il solario può impiegare il tempo libero con uno studio piacevole, con passeggiate, con esercizi fisici e spirituali, con divertimenti». E lo stesso monte di Venere non s'innalza alle vette della consueta pedanteria, le leggi astrologiche per l'accoppiamento valgono solo per i futuri genitori: «Gli altri che per diletto o su prescrizione medica o per eccitarsi, intrattengono un commercio sessuale con donne sterili o con prostitute, non tengono conto di queste regole». Esiste addirittura una parvenza liberalistica, proprio dove lo stato si presenta con il suo volto più grave, nel caso di una condanna a morte: «Colui che è stato giudicato colpevole deve in tal caso riconciliarsi con l'accusatore e con il testimone abbracciandoli e baciandoli, quasi fossero i medici della sua malattia. Inoltre la condanna a morte tra i solari non viene eseguita per nessun condannato prima che questi, con fondate ragioni, non sia pervenuto alla convinzione della necessità della sua morte e sino a che non sia giunto al punto di desiderare che la condanna a morte venga eseguita». Un'esigenza analoga è posta anche nel *Contratto sociale* rousseauiano, ma la differenza tra l'intenzione di Rousseau e quella di Campanella non potrebbe essere maggiore. Rousseau vuole mantenere l'autodeterminazione addirittura all'atto del suo annientamento, mentre Campanella utilizza la liberalità come strumento del più rigido trionfo dell'autorità. Perché qui l'individuo condannato dalla legge vuole vedersi annientato in quanto deviante, ovvero, nel linguaggio della chiesa: laudabiliter se subiecit. La soggettività è dunque presente solo in quanto consente al proprio annichilimento. Vale a dire, le è sottratto persino il rifugio della ribellione o della perseveranza nell'eresia. A trionfare è così il conformismo più totale, proprio là dove sembra tollerare un'eccezione, la *Città del sole* campanelliana, anche nei suoi tratti di umanità, rappresenta l'antipodo estremo dell'utopia della libertà. L'ordine è la virtù per eccellenza e la sua

concentrazione: «Presso i solari esistono tante autorità, quanti sono da noi i nomi delle virtù: magnanimità, coraggio, castità, generosità, serenità, sobrietà eccetera. Essi sono scelti per le diverse cariche a seconda dell'intensità della propensione per questa o quella virtù, manifestata sin dall'infanzia nella scuola». La felicità resta anche in questa dura utopia il *summum bonum*, ma si tratta della felicità di servire, aggiogata a un culto divino che si identifica - essendo una cosa sola il potere spirituale e quello temporale - con il servizio dello stato. Tanto basta a proposito dello stato del futuro di Campanella che racchiude un'ebbrezza di costrizione senza uguale e che, mobilitando l'intera gerarchia bizantina e cattolica comparsa nel frattempo, surclassa l'ideale spartano di Platone. Oltre che per i rapporti di proprietà, la vita è così grama solo perché gli uomini non sono al loro posto, perché il *mundus situialis*, il semplice stato situazionale della vita, vacilla nelle contingenze situazionali del suo semi-nulla. Perché non c'è concordia, né accordo con le forze celesti dominanti, non c'è armonia con esse; perché lo stato non è a piombo. E' sempre questa l'opposizione fondamentale rispetto alle utopie della libertà, di configurazioni tanto diverse, dai cinici sino a Tommaso Moro e infine all'anarchismo; e in Campanella tale opposizione si presenta in modo consapevole. Essa non è risolta dall'abolizione della proprietà: perché mentre in Moro questa misura spezza al contempo autorità e subordinazione, ponendo una completa eguaglianza, quest'eguaglianza in Campanella diviene invece il fondamento su cui s'innalza una nuova gerarchia, quella delle doti, delle virtù, delle «primalità». Esemplificando l'opposizione Moro/Campanella con le due concezioni mitiche della natura più in concorrenza che alleate dei giorni loro si può dire che Moro, ovvero l'utopia della *libertà*, corrisponde all'*alchimia* quasi quanto Campanella, ovvero l'utopia dell'*ordine*, corrisponde all'*astrologia*, appunto. Moro non cita mai l'alchimia, già per il semplice fatto che l'oro sulla sua isola è disprezzato, e la nobilitazione dei metalli, nel suo senso simbolico di nobilitazione del mondo là non pare più necessaria. Ma poiché Moro nelle pagine iniziali fa raccontare che il fondatore della sua isola l'avrebbe dapprima staccata dalla terraferma, poiché essa, come Moro dice, è separata dal mondo dei «plumblei» ovvero degli esseri di piombo, questi passi furono subito interpretati alchimisticamente, e nella più tarda concezione rosacrociana o in

quella degli iniziati «riformatori generali» (Andrea, Comenio) in effetti erano interpretabili così. Utopia è distillata dal mondo cattivo, come l'oro dal piombo - l'alchimia venne ritenuta la mitologia di questa liberazione. Campanella invece cita spesso l'alchimia, già l'aureo splendore del sol e della civitas solis ne suggeriva reminiscenze, ma il pathos astrologico in lui dominante impedì che la liberazione dell'oro sociale scaturisse dallo spazio preordinato e lo facesse saltare. Anche in Campanella l'armonia del mondo inferiore è un'armonia che dev'essere innanzitutto fondata, ma la *Civitas solis* resta strettamente legata ai governanti astrali. L'utopia qui non deve venir costituita attraverso un processo, è invece accordo cosmico, e nella società esistita sino ad ora non c'è troppo, ma troppo poco governo, e di conseguenza troppo poca astrologia. L'opposizione tra il modello di Moro e quello di Campanella è così anche un'opposizione mitologica e si estende - spogliata del suo rivestimento mitico - a tutte le utopie successive. Il socialismo liberalfederativo (da Robert Owen in poi) ha Moro quale antenato, quello centralistico (da Saint-Simon in poi) si ricollega a Campanella, con il suo governo su larga scala, fortemente strutturato, con la sua utopia sociale come rigore e come felicità predisposta.

La questione socratica della libertà e dell'ordine, in relazione a «Utopia» e «Civitas solis»

Più le parole sono grandi, più è facile che nascondano in sé elementi estranei. E' questo in particolare il caso di parole come libertà e ordine, con le quali spesso ognuno pensa ciò che vuole. L'isola, su cui l'una o l'altro si sono insediati, non riduce, nonostante le sue piccole dimensioni, l'estensione polisemica di questi principi. Un Socrate dichiarava la propria ignoranza circa concetti che tutti credevano di comprendere, e, ironicamente, cercava consiglio dai cosiddetti esperti. Ma non appena costoro si intriccavano in contraddizioni e si confondevano, si metteva infine in moto la riflessione. Anche il concetto di libertà, poi quelli di coazione e di ordine vanno indagati in modo simile, perché non siano slogan che esprimono mere opinioni, spesso ingannevoli. Come sinonimo di felicità sociale Tommaso Moro poneva la libertà democratica, Campanella l'ordine autoritario ma, sia prima che

dopo di loro, queste nozioni politiche hanno vissuto e significato realtà ben diverse. Il problema della libertà è la sua ambiguità e il suo particolarmente grande mutamento di funzione nel corso della storia. Pertanto non solo bisogna distinguere tra loro la libertà psicologica, o libertà di scelta, la libertà politica o autodeterminazione. Anche all'interno della libertà di autodeterminarsi tutto dipende dal gruppo che la persegue, dalle condizioni rispettive della società in cui il grido di libertà è ancora un grido vergine. Esso si estende infatti dalla libera concorrenza, dal manchesterismo economico sino alla lotta rivolta proprio contro questi padroni liberali. Si estende dall'atto rivoluzionario borghese che impose la libera concorrenza contro le limitazioni corporative e la tutela feudale, sino al libero atto rivoluzionario del proletariato che emancipa a sua volta proprio dalla borghesia emancipata. Il grido di libertà si estende dalla «libertà» dei principi territoriali tedeschi come ceto nei confronti dell'imperatore di Vienna, sino al suo opposto, l'eliminazione dei principi e dello stato di classe dominante nel suo insieme. Libertà: la rivendica il neo-feudalesimo dei principi dell'industria e dei monopoli, e la realizza, con una contrapposizione radicale, il programma di espropriazione degli espropriatori. Il berretto frigio è in capo tanto alle guerre di liberazione nazionali quanto alle guerre civili rivoluzionarie contro i Gessler interni alla nazione stessa. Tutto ciò mostra la libertà come concetto di relazione, variabile nei suoi contenuti; ed occorre distinguere anche l'elemento formale di questa relazione, a seconda che si cerchi una liberazione da oppure per qualcosa. La proprietà dei mezzi di produzione condiziona eo ipso l'oppressione di coloro che, come unico capitale, posseggono la loro forza-lavoro. Per quanto profondamente sincero sia l'appello alla libertà, se avviene all'interno della società basata sulla proprietà muta soltanto la dipendenza delle classi economicamente più deboli dalla libera classe vittoriosa, o produce nuovi schiavi, come il proletariato industriale. La libertà del guadagno, in quanto non è diventata libertà dal guadagno, è finita univocamente in tirannia, e in una tirannia particolarmente opprimente; la democrazia capitalistica è plutocrazia, Socrate avrebbe quindi scoperto sotto le molte forme di libertà economico-politica poco di comune e di veramente emancipante, se non là dove ci si emancipa dai padroni della proprietà, fonte di ogni non-libertà politica. Altrimenti sussiste solo lo speciale interesse a una

libertà, che è la libertà di un interesse speciale. Mentre, dove è abolita la proprietà, la libertà, nel suo uso socio-politico, produce quell'elemento comune che Socrate ricercava con le sue domande, o quanto meno qualcosa della sua natura. E' questo ciò che rende Moro, nonostante tutto, un esempio delle utopie della libertà e che aggredisce il rapporto servo-padrone. Essenzialmente nella libertà pulsa l'opposizione contro un ordine prestabilito senza consenso, contro il destino sociale che si abbatte sugli esseri dipendenti, o si è abbattuto su di loro. Essenzialmente nella libertà agisce la contromossa di un fattore soggettivo rispetto a quella necessità cui l'uomo è legato senza volerlo, contro la sua volontà, e in ogni caso senza averne un'idea chiara. Non occorre che il fattore soggettivo sia quello dell'individuo, è più sicuramente un fattore soggettivo della comunità che è oppressa in corpore e in corpore insorge contro l'oppressione, liberando con sé gli individui. D'altra parte la necessità non deve essere solo una necessità di per sé ostile, come accade allorché, divenuta anacronistica, può essere conservata solo artificialmente con la tirannia. Può essere anche nella società come in natura una necessità cieca, che è tale sino a quando non viene compresa. Contro questa necessità la libertà socio-politica entra in gioco e diviene libertà nel suo senso pieno conforme all'essenza, solo se si media concretamente con le forze della necessità. In questo modo Engels definisce nell'*Anti-Dühring* la libertà sociale in concreto: «Le forze estranee oggettive, che sino a ora hanno dominato la storia, passano sotto il controllo degli uomini. Solo da quel momento gli uomini faranno la loro storia con piena coscienza, solo da quel momento le cause sociali, ch'essi hanno posto in moto, sortiranno in misura preminente e sempre maggiore gli effetti da essi voluti. E' questo il salto dell'umanità dal regno della necessità a quello della libertà». In questa libertà si presentano ancora mille problemi, vale a dire i problemi del fine e del contenuto, del sé che si definisce nell'autodeterminazione, ma ogni ambiguità è scomparsa. Il presupposto di ciò, in Moro e nella maggior parte degli utopisti, è l'abolizione della proprietà privata e delle classi ch'essa produce. Il presupposto è la volontà conseguente di negare lo stato come dominio sulle persone, come strumento di oppressione nelle mani dei privilegiati. In Engels lo stato non è negato in principio, ma è ridotto alla fine all'amministrazione delle cose e alla direzione dei processi di produzione; non ha più in sé alcun pathos, lo stato diventa

impercepibile, come strumento d'oppressione si estingue.

La dura parola costrizione è meno ambigua quanto, piuttosto, assolutamente reazionaria; una parola che spaventa. Eppure anche qui c'è qualcosa di indefinito, per quanto tutto sembri una vite serrata e non libertà. Perché bisogna considerare chi esercita la costrizione e quindi il mantenimento dell'ordine e a che scopo la costrizione è esercitata. Se questi elementi vengono presi in considerazione, diviene chiaro che anche l'ordine ha più volti, e lo stato, che dall'ordine è costituito, non resta sempre il medesimo. Esiste un ordine puramente coattivo, con cui una cattiva comunità si impone contro alcuni dei suoi lupi, ma in primo luogo contro tutte le sue vittime, e ne esiste un altro che scaturisce dalla comunità stessa, dalla sua struttura e dalle sue basi. Nel *primo caso* non vi è un ordine reale, bensì unicamente un disordine regolato oppure mantenuto con la violenza. Anche la comunità capitalistica è possibile solo in quanto la libertà individuale, che qui è la libertà del possessore di merci, viene limitata nel cosiddetto stato di diritto alla misura in cui non attenta alla libertà tanto individuale di ogni altro cittadino. Questa limitazione non è tratta da questa libertà, nonostante le assicurazioni in contrario del diritto naturale liberale, bensì incombe su di essa, le è imposta come uno stato di necessità. Lo stato di necessità ha nome ordine borghese: come costrizione si oppone a coloro che sono oppressi economicamente e alla loro ribellione, come astuzia è al servizio dei forti e della loro concorrenza. Tutt'altro è il volto dell'ordine nel *secondo caso*: quello dell'economia e della società socialiste. Esso non appare allora come pura costrizione o come stato di necessità imposto, né come condizione della convivenza o persino della stessa società. Al contrario primaria è allora senz'altro la comunità, l'uomo ha riconosciuto e organizzato, come dice Marx nel suo scritto *Sulla questione ebraica*, le sue forces propres come forze sociali. Perciò l'uomo non separa più la forza sociale da sé in quanto politica, in quanto stato dell'ordine politico astratto, in opposizione ai suoi elementi economici egoistici. L'ordine perde allora il tratto costrittivo della limitazione individuale; perché la condizione dell'homo homini lupus è finita, né è più necessaria la limitazione del borghese del guadagno da parte di un astratto cittadino. Ognuno ha la possibilità di essere un uomo, perché nessuno più ha la possibilità di essere un mostro; l'ordine sociale perde così sia il suo carattere costrittivo che la sua astratta idealità. L'individuo

sociale ha assorbito in sé il cittadino astratto e in lui ha ripreso se stesso; così la comunità diventa ovvia e l'ordine concreto. L'ordine, non appena cessi la minaccia capitalistica ai suoi confini, non deve più essere mantenuto con la forza delle armi, contro una classe oppressa, ma, essendo scomparso il motivo dell'oppressione, si presenta come generale organizzazione fondata sul consenso. Un tale ordine concreto si identifica infine con la società senza classi, è la struttura di questa comunità assolutamente non-antagonistica. Nella sfera che è divenuta inessenziale l'ordine concreto compare come direzione dei processi produttivi, nella sfera che permane essenziale, come costruzione di una sempre più centrale unità d'intenti del genere umano, o come costruzione del *regno* della libertà. E' evidente che questo è un concetto di ordine diverso da quello della pura costrizione e della limitazione; l'ordine agisce nella comunità stessa, come suo sostegno immanente. Tuttavia non è che si trasformi così in gioco, conserva anzi il suo *carattere d'organizzazione e di regno*. Proprio in quanto organizzazione non si rapporta perciò in modo incondizionatamente contrario al motivo più importante dell'utopia campanelliana dell'ordine: al superamento della contingenza non dominata, del singolo caso, della vicenda dei casi (contingentia, casus, fortuna); alla volontà di collocare, a partire da un centro, le cose al loro posto. E non senza ragioni nel marxismo, oltre all'elemento per così dire tollerante, che si esprime nel regno della *libertà*, vive un elemento che si potrebbe chiamare cattedralico, che si esprime appunto nel *regno* della libertà, nella libertà come *regno*. Né sono liberali i cammini che vi conducono; essi sono la conquista del potere nello stato, la disciplina, l'autorità, la pianificazione centrale, la linea generale, l'ortodossia. E lo scopo che fornisce a ogni futura libertà il suo appoggio non rivela egualmente alcuna affinità con il liberalismo della dissociazione; al contrario, proprio la libertà totale non si perde più in un mucchio di velleità scollegate e nella disperazione priva di sostanza che si collocano al suo sbocco, bensì trionfa soltanto nella volontà di ortodossia. Dunque anche l'ordine non è per nulla un concetto semplice e Socrate avrebbe avuto bisogno di molta arte maieutica perché apparisse la sua essenza. Un'essenza che senz'altro - anche più chiaramente della libertà - può sorgere solo in una società senza proprietà, senza classi. L'essenza della libertà ha alle spalle la volontà, l'elemento emozionale-intensivo che vuole irrompere e realizzarsi illimitatamente; l'essenza

dell'ordine ha invece dalla sua parte la perfezione logica, *l'afferrabilità concettuale dell'essere-divenuto-bene ovvero dell'essere-riuscito*. Di ciò vive in ultima analisi persino il tentativo di introdurre l'ordine in tutti i possibili campi e sfere, dall'igiene e dalla puntualità, sino allo sguardo d'insieme della virilità e della maestria, dal cerimoniale sino allo stile architettonico, dalla serie numerica sino alla sistematica filosofica. In alcune di queste disposizioni l'ordine è puramente esteriore o imposto, come quello realizzato dalle leggi statali nelle società oppressive e classiste. Ma in altre, in particolare in quelle artistiche ed esatte e in quelle dei loro sistemi filosofici di rango, l'ordine deriva in parte già dal materiale stesso. E' già inscritto in esso secondo la sua tendenza, così che il caos, che non è o non resta tale, reca latente in sé la propria stella e la propria costellazione. Nelle sue manifestazioni la libertà rivela come tratto comune la volontà di non essere determinata da qualcosa di estraneo o di estraniato alla volontà stessa: mentre l'elemento comune dell'ordine è il valore della realtà edificata, dell'essere sfuggiti a tutte le situazioni bisognose ancora di emozione. Ed è questo distacco, quest'esser giunti al posto giusto anzi, diciamolo pure, questa pertinenza al regno che in altri mondi, meno precari di quello politico, ci fa conoscere la quiete più bella e ce la fa conoscere come quanto di meglio esista, così in Giotto, in Bach. L'essenza dell'ordine - ed ogni essenza è sempre altra cosa dalla manifestazione - resta così *l'utopia dell'assenza di casualità, dell'assenza di situazione*. Persino negli ordini astratti o coattivi delle società di classe questo spirito del regno è un tributo del vizio alla virtù. E' l'elemento che in Campanella costituisce la seduzione o la mezza verità del pathos del rigore, del pathos dell'edificazione della società nell'armonia, che sorge dal mundus situialis, contro contingentia, casus, fortuna, e pone l'essere dell'assenza di situazione. In questo senso l'ordine si contrappone alla libertà, alla libertà in senso antagonisti-co-borghese, con puri singoli casi capitalistici come supporti e la gioia del profitto come scopo. A questo genere di libertà si contrapponeva di necessità in parte già lo stesso ordine borghese; *ma l'ordine concreto non si contrappone alla libertà concreta*. Perché la libertà concreta è anche il volere divenuto collettivamente palese che si afferma socialmente, come l'ordine concreto è la figura riuscita della comunità stessa; entrambi, anche la libertà, sono ora costruttivi. La libertà concreta, l'ordine concreto sono

uniti in questo postulato dell'indipendenza, nell'utopia di un essere non assoggettato a situazioni, che sorregge il postulato e della libertà e dell'ordine. Quest'unione non è in alcun modo una tranquilla identità (come, ad esempio, nell'etica kantiana, quando suppone l'identità della sua libertà con la legge morale). Al contrario l'unità è dialettica: libertà e ordine si accavallano sempre vicendevolmente per realizzare l'assenza di situazione. L'ordine pone fine alla libertà, facendola approdare in uno spazio o regno *edificato*, invece di lasciarla correre senza fine nel tempo della volontà. L'ordine, a sua volta, trova nella libertà il suo termine, cioè il suo *unico contenuto*, quell'unica cosa che è necessario sia in ordine: la volontà umana, il sé conforme all'essenza e il che-cosa di tale volontà. Ciò rimanda da ultimo l'ordine alla libertà, a questo *veramente unico elemento sostanziale dell'ordine*, si tratti della libertà della classe oppressa o infine degli individui non più divisi in classi con un collettivo che da essi nasce. Solo la volontà-libertà ha un contenuto, il Logos-ordine non ha alcun contenuto proprio; in altri termini: il regno della libertà non include più un altro regno, ma contiene la libertà o quell'essere-per-sé in vista del quale soltanto si organizza e si ordina. Marx ha unito e al contempo oltrepassato l'elemento libero-confederativo di Moro e dei suoi successori e l'elemento ordinato-centralistico di Campanella e dei suoi successori. L'ordine è in Marx il novum, il *centralismo democratico*, è comune organizzazione dei processi produttivi, comune piano unitario dell'informazione e formazione umana. E come si estingue lo stato politico separato, così la cultura perde ora la sua reificazione separata e la sua oscillante astrattezza; penetra in una cornice concreta, in un rilievo concretamente sintetico. La cultura perde i suoi caratteri arbitrari e afinalistici, acquista lo sfondo di una finalità capace di imprimere un orientamento netto; si profila un nuovo ordine salutare, vale a dire per la materia umana. Solo mediante quest'ordine la libertà acquista il suo contenuto determinato o quanto meno articolato in modo sempre più preciso. Ma ciò che può presentarsi nella figura dell'ordine è e resta sempre nient'altro che la libertà determinata; rispetto ad essa l'ordine è unicamente lo spazio, in ogni caso imprescindibile, per il contenuto determinato della libertà. Solo il cammino oltre «Campanella» (inteso come pathos dell'ordine) conduce così alla democrazia di «Moro» (inteso come pathos della libertà), in cui non è possibile, in nessuna configurazione, alcun *juste milieu*

liberale, ma in cui potrebbe cominciare un regno di individui che sono usciti sia dalla libertà singolarizzata dei ladroni che da un insipido disordine e conoscono bene la miglior eredità della federazione e della centralizzazione: conoscono la pienezza nell'unità. Che equivale alla *solidarietà*, quale accordo riccamente mosso tra le forze individuali e sociali. Libertà e ordine, duramente contrapposte nelle utopie astratte, nella dialettica materialistica trapassano così l'una nell'altra, si aiutano vicendevolmente. La libertà concreta è l'ordine del campo suo proprio, l'ordine concreto è la libertà, del suo unico contenuto.

Prosecuzione: utopie sociali e giusnaturalismo classico

Non fu sempre necessario sognare contrade lontane per poter scorgere la luce. In particolare quando una condizione migliore cominciò a essere *rivendicata*, anziché essere semplicemente dipinta. Allora sorsero cose più vicine, apparentemente offerte dal ricordo, sicuramente illuminanti, in particolare il cosiddetto diritto che nasce insieme con noi. Che è o deve essere immutabile e, in quanto *diritto naturale*, è superiore a tutti i regolamenti arbitrari. Esso giustifica, anzi esige in determinati casi la resistenza contro le norme, da un punto di vista più alto di quello stabilito dalle leggi scritte. Questo antichissimo motivo antigonico determinato significativamente secondo il diritto matriarcale, attraverso la mediazione del giusnaturalismo stoico, pervenne a nuovo splendore nel XVI secolo. I tratti matriarcali, benché ancora chiaramente riconoscibili nello stoicismo, sono certo quasi scomparsi. Quasi, ma non del tutto; perché riaffiorano visibilmente in Rousseau nella lode alla Natura tanto buona quanto egualitaria. Ma il diritto naturale, divenendo rivoluzionario e ostile alla tirannide, in una borghesia che si andava rafforzando, si presentava con tratti di durezza. E' di un'altra stoffa rispetto alle utopie sociali, anche se lo scopo desiderato è affine, e provvisoriamente le ha soppiantate. Fratelli tra loro così estranei come gli ugonotti (dopo la notte di San Bartolomeo) e i gesuiti (nella lotta contro gli stati ereticali) hanno preparato, con la legittimazione giuridica del tirannicidio, la teoria della rivoluzione borghese; da quel momento il diritto naturale, nella sua opposizione al diritto scritto, pervenne sia sul piano politico che

metodologico a una precisa configurazione. Althusius (*Politica*, 1610) insegnava che la resistenza contro autorità ingiuste non era rivolta, ma difesa dei propri diritti violati. Egli utilizzava a tal fine la dottrina epicurea del contratto, stretto *volontariamente* dagli uomini all'atto della fondazione di uno stato. In Epicuro non si faceva ancora parola di una rescissione di questo contratto; ma Althusius fondava su di essa la resistenza. Se l'autorità non rispetta il contratto, se il suo governo non si accorda più con la volontà e il benessere del popolo, il contratto non è più vincolante nemmeno per l'altra parte. A buon diritto il popolo resiste all'autorità divenuta ingiusta, e la priva dei pieni poteri. Con una dottrina della resistenza ridimensionata, ma con una più accentuata separazione tra legge positiva e legge non scritta, il sogno logicizzato del diritto appare in Grozio (*De jure belli ac pacis*, 1615); egli diede inizio al giusnaturalismo moderno in quanto sistema. Vale a dire, l'impulso e la sua intenzione, per mezzo dei quali è stato concluso un *contratto comunitario*, appaiono al contempo come il «principio» da cui sono dedotti a priori i fondamenti del diritto naturale. L'origine che fonda così lo stato è l'*appetitus socialis*, l'istinto rivolto a una comunità ordinata e pacifica; diventa di conseguenza ingiusto tutto ciò che sconvolge o rende impossibile questa comunità (come la violazione di una promessa, o l'appropriazione di beni altrui), costituisce invece il diritto, un diritto che deve continuamente essere rivendicato, tutto ciò che conserva la comunità in accordo con il suo principio iniziale. Questo diritto ideale è chiaramente democratico-borghese, non solo per la sua difesa della proprietà privata, ma soprattutto per la rivendicazione di universalità, di validità generale per tutti dei principi giuridici. Su questo punto la teoria di Grozio è più avanzata della sua concezione politica, che per molti aspetti era ancora legata ai ceti e rappresentava interessi particolari dell'aristocrazia repubblicana olandese. Ma teoreticamente Grozio cerca ovunque una ragione universalmente giusta sia nelle imposizioni che nelle proibizioni, la «recta ratio», com'egli dice in termini ciceroniani. Egli ha concepito l'«ecumene» del suo diritto naturale come valida nella stessa misura per tutti gli uomini, rifacendosi palesemente allo stoicismo. Ma gli stoici avevano esposto il diritto naturale in primo luogo come un diritto eguale per tutti i tempi e per tutti i popoli, al di là dell'arbitrio umano, al di là delle mutevoli opinioni e degli interessi (che hanno dato vita

al diritto positivo). Grozio riprende invece la dottrina stoica del consensus gentium, come prova empirica del diritto naturale e la dottrina delle communes notiones, che hanno bisogno soltanto di essere portate al livello della coscienza scientifica, come a priori. L'accordo nella certezza di ciò che è giusto è così fondato nella natura della ragione, nella ragione della natura, come causa universalis (ivi, Proleg. 40). Non esiste possibile dispensa da questa legge di ragione, universalmente valida benché sempre intralciata da interessi particolari; essa è vera come due e due fanno quattro, cioè non potrebbe essere modificata neppure da Dio, sarebbe anzi lex divina anche se Dio non esistesse (ivi, Proleg. 71). La cosa sorprendente è che la costruzione aprioristica non produsse neppure tutto il contrario, allorché il contenuto del suo «principio» venne radicalmente mutato. Così in Hobbes (*De cive*, 1642, *Leviathan*, 1651), all'origine difensore del partito monarchico inglese, il più risoluto partigiano del potere centrale assoluto e tuttavia ancora democratico. Per natura l'istinto fondamentale e l'intenzione ora non sono più l'appetitus socialis, amabile e ottimistico, bensì l'egoismo sfrenato da cui derivano l'homo homini lupus e il bellum omnium contra omnes come stato di natura. Lo stesso egoismo conclude di conseguenza il patto di fondazione dello stato, non come un patto di *unione*, bensì di *sottomissione*, della sottomissione voluta della natura lupesca. A questa natura si abdica a favore di uno solo, che la conserva e la utilizza ora de jure: per sottomettere tutti i sudditi, per realizzare la pace e la sicurezza, che l'autoconservazione ricerca in conformità al suo «principio». Non esiste diritto al di fuori dello stato e in esso è legge tutto quanto comanda il sovrano, purché in conformità al «principio» della pace e della sicurezza di tutti - «auctoritas, non veritas facit legem» (*Leviathan*, cap. 26). Certamente, alla fine anche di qui emergeva una democrazia, addirittura meno limitata che nel Grozio politico, fautore dei ceti aristocratici; sicuramente una democrazia contorta, ma pur sempre tale da far esclamare a Carlo II, a proposito del Leviatano: «I never read a book which contained so much sedition, treason and impiety». Già l'atto fondamentale con cui gli uomini si riuniscono insieme con l'intenzione di fondare uno stato è in sé un atto democratico; «colui, cui il potere è affidato, non è eletto che per grazia della maggioranza» (*De cive*, 5,7). Inoltre la nullità cui tutti sono ridotti di fronte al potere assoluto dello stato distrugge le differenze

feudali di ceto: tutti gli uomini sono uguali, perché tutti gli uomini di fronte al sovrano non sono nulla; ed è in questo modo paradossale che la validità universale giunge a non conoscere lacune. Ma prima di tutto Hobbes non ha presentato come dimostrabile la monarchia assoluta, ma solo la sovranità assoluta e l'unità del potere statale. Questa sarebbe stata realizzabile anche in forma repubblicana; già nel *De cive* Hobbes aveva confrontato lo stato democratico e quello aristocratico come fundamentalmente di ugual diritto; e inoltre la definizione della monarchia come conservazione della natura lupo-male si confaceva con la dignità consacrata dalla grazia divina. E anche in questo strano modo, assoggettata a una sovranità concepita con tanto cinismo, che la borghesia spianò il proprio cammino; e il Leviatano, lo stato, è un mostro. L'ostilità contro Hobbes di nobili e chiesa non impedì tuttavia che tutto il successivo giusnaturalismo fosse esplicitamente anti-hobbesiano. Questo chiaramente già con Locke (*Civil government*, 1689) che ritorna a Grozio: origine della società, e quindi del criterio della sua giustizia, è di nuovo la benevolenza reciproca, non la reciproca paura. E' qui, in Locke, non in Rousseau, che la bontà naturale dell'uomo viene incredibilmente esagerata, al punto che non si capisce più come mai si arrivi a uno stato di necessità e coattivo. Se Hobbes proietta nel suo stato di natura un capitalismo da lupi, quale ai suoi giorni neppure esisteva, Locke dipinge un'utopia che ricorda quella di Moro; lo stato di natura è «pace, buona volontà, assistenza reciproca, difesa». Questa natura benevolente continua ad agire normativamente anche nei e sui rapporti giuridici che si sono costituiti: «La natura ha una legge che obbliga ognuno, e la ragione che è questa legge (reason which is that law - di nuovo una concordanza letterale con la natura/Logos dello stoicismo), insegna a ogni uomo che la interroghi che tutti sono uguali e indipendenti e che nessuno deve danneggiare la vita, la salute, la libertà e il possesso altrui». E' evidente che qui la natura è certo dovunque un'idea-guida, ma non ancora un'idea antitetica alla società borghese. Né in alcun modo è tutto il popolo, per così dire, senza mitigazioni a essere il portatore dell'ideale del diritto razionale, ma solo la sua parte rappresentativa, nei ceti, o nel parlamento costruito in base ai ceti.

Solo nell'ultima ardente configurazione del giusnaturalismo classico, in Jean-Jacques Rousseau (*Le contrat social*, 1762), il

popolo emerge con pieno potere, senza ripartizioni di ceto, senza rappresentanze. Il cittadino voleva provvedere di persona al diritto, non desiderava più che altri lo sostituisse. Poiché i ceti superiori non hanno tenuto conto della sua volontà, non vuole più dare incarichi a sospetti avvocati, che possano falsificarla. Di qui la predilezione tutta svizzera di Rousseau per gli stati di piccole dimensioni, per le piccole città dove la volontà pubblica può manifestarsi e intervenire immediatamente. Di qui l'irrisione del parlamento inglese e della farsa democratica che con esso recitano i ceti superiori. L'acutezza del ginevrino in proposito è sbalorditiva: il popolo inglese, ironizza Rousseau, crede di essere libero, ma lo è solo nel momento delle elezioni, una volta passate «è schiavo, non conta nulla». Ciò che è pienamente nuovo nel giusnaturalismo di Rousseau è la dottrina dell'inalienabilità della libertà; senso e criterio del vero stato è solo e unicamente la salvaguardia della libertà. E come per il singolo la libertà, così per il popolo la sovranità non è trasferibile, divisibile, rappresentabile e limitabile. E come il singolo non può conformemente al contratto consegnarsi schiavo, così un popolo non può affidarsi a un principe: scompare pertanto ogni aggiunta nel senso di un patto di soggezione dal *contrat social*, più ancora che in Grozio essa resta un *patto di unione*. E la grande questione di Rousseau è: «Come si può creare uno stato in cui non ci sia più neppure un solo uomo che non sia libero, e in cui il singolo non sacrifichi nella comunità nemmeno la più piccola parte del diritto originario alla sua libertà?» («Trouver une forme d'association qui defende et protège de toute la force commune la personne et les biens [!] de chaque associé et par laquelle chacun s'unissant à tous, n'obéit pourtant qu'à lui même et reste aussi libre qu'auparavant? Tel est le problème fondamental dont le contrat social donne la solution», *Contrat social*, I, 6). Comprensibilmente la risposta a questa enorme questione è meno esaustiva, in conformità con il contenuto di classe borghese; essa afferma: in quanto l'alienazione avviene nei confronti di tutta intera la comunità, il singolo stesso resta una parte uguale di questa totalità e riceve in ritorno, dal tesoro di libertà che essa ha acquisito senza resti, una parte esattamente uguale a quella cui ha rinunciato. Mediante questa reciprocità non si deve rinunciare alla libertà, anzi la costrizione, che ci si addossa con il patto politico, non deve essere se non il fatto che la volontà generale costringerà il suo membro ad essere libero (on le forcera

d'etre libre). E' un chiarimento tanto aritmetico-formale quanto ingegnoso; in concreto significa poco più della garanzia della libera impresa individuale mediante l'associazione solidale degli interessi dei liberi imprenditori. La volontà generale, la volonté générale diviene ora per così dire il diritto naturale etico ancora assente nel semplice stato di natura eticamente neutrale. Poiché solo dall'*Emile* e da altri scritti di Rousseau, ma non certo dal *Contrat social*, si può desumere che l'uomo, e di conseguenza il popolo, sia buono in tutte le circostanze. Per il *Contrat social* nello stato di natura l'uomo non è «ni bon, ni méchant»; diviene cattivo solo mediante la società cattiva, mediante il risveglio sociale dell'egoismo, mediante l'ineguaglianza della proprietà, mediante la particolarizzazione dei ceti. Se, in base al *Contrat social*, l'uomo non è né buono né cattivo in sé, tuttavia la sua articolazione e organizzazione nella volonté générale è assolutamente buona. La volonté générale non può errare (II, 3), essa è la lingua del diritto reale (II, 6), è la ragione stessa da cui essa viene determinata con la stessa necessità della legge naturale nel mondo fisico (II, 4). Per cui la volontà generale, di solito orientata a un'eguaglianza approssimativa della proprietà privata, può eventualmente aprirsi anche al socialismo, almeno secondo *Emile*. Qui l'autore, che è altrimenti l'ideologo della proprietà privata, sfiora quasi il motivo comunista fondamentale della maggior parte delle utopie: «Il sovrano (la volonté générale) non ha alcun diritto di toccare i beni di uno o più individui. Ma ha ogni diritto di appropriarsi dei beni di tutti (con un atto simultaneo di espropriazione generale)» (*Emile*, v). Questo è certo se non l'unico passo, uno dei pochi, in cui i sistemi giusnaturalistici contengono l'espropriazione. A Rousseau era stata suggerita dal *Code de la Nature* di Morelly (1755) e da Mably, il più importante precursore del socialismo utopico, fautore di una totale égalité nell'economia. Ma il giusnaturalismo classico non aveva la sua forza nella rivolta economica, bensì in quella politica, vale a dire, gli riuscì di minare il rispetto nei confronti dell'autorità. Incorporò i diritti pubblici soggettivi nei cosiddetti diritti fondamentali dell'individuo, codificati nei droits de l'homme dell'assemblea nazionale francese. Questi droits de l'homme (liberté, propriété, sûreté, résistance à l'oppression) sono il postulato e, in parte, già anche la sovrastruttura giuridica di una borghesia ormai matura, di un'affermazione del modo economico capitalistico-individuale

contro i limiti corporativi, la società dei ceti, il mercato sottoposto a vincoli. Ma questa ideologia rivela un sovrappiù che suscitò entusiasmo; e fu l'ideale della libertà a suscitarlo perché non si esauriva, né veniva soddisfatto interamente dalla libera circolazione o dalla libera concorrenza. Nel giusnaturalismo rivoluzionario si connetteva all'individuo (e al popolo come aggregato di individui), ma il pathos della persona impiegato era d'origine assai più antica, proveniva dal cristianesimo, dalla sua valorizzazione metafisica dell'anima individuale. I *droits de l'homme* stessi anche storicamente e culturalmente sono influenzati tanto dall'idealismo religioso dei nuovi stati americani e della loro costituzione quanto dal giusnaturalismo rousseauiano. Tutto ciò fece saltare la grazia divina dell'autorità sul suo stesso terreno; ma fece saltare anche l'ordinamento giuridico dello stato di polizia, secondo cui solo lo stato esiste *sui juris*, per diritto proprio, mentre il soggetto solo *alterius juris*, in virtù di un diritto derivato. L'intera potenza purificatrice del giusnaturalismo diventa palese solo tenendo presente lo sfondo contemporaneo del dispotismo arbitrario; uno sfondo che, per Rousseau, ci è dato dalle opere di Beaumarchais e del giovane Schiller. E' allo spirito di divinizzazione dei principi diffuso allora non solo nello stato di polizia che si oppose il giusnaturalismo; esso è diametralmente opposto a Versailles. Di fronte ai due pezzi d'artiglieria pesante del contratto fondatore dello stato e dei diritti umani naturali la materia particolarmente preziosa dei monarchi e dei signori era senza difesa. La vecchia armatura dell'ingiustizia crollò, ragione e natura divennero le insegne sotto cui un mondo fondato sulla dignità umana pensava di fare il suo ingresso. Questa dignità era allora concepita in termini puramente individualistici, né poteva essere altrimenti, in quanto essa corrispondeva all'affermarsi del modo di economia privato, cui essa ancora si richiamava. Ma proprio perciò, in quanto dignità della libertà individuale, era precisamente orientata contro l'oppressione feudale e anche contro il sistema patriarcale del dispotismo illuminato. Una simile ostilità nei confronti dello stato riuscì allora a manifestarsi persino in Prussia, anche se solo sul terreno letterario, nelle *Idee per un «Saggio sui limiti dell'attività dello stato»*, di W. von Humboldt (1792). Nel xv capitolo di quest'opera si insegna (anche se ciò non ha conseguenze né all'interno dell'opera stessa, di natura aristocratica, né all'interno della realtà prussiana): «Se la

costituzione politica impone ai cittadini, sia con la forza, con la violenza, con l'abitudine o con la legge, un determinato rapporto, ne esiste anche un altro, adottato da loro volontariamente, infinitamente molteplice e spesso mutevole. Ed è propriamente quest'ultimo, il libero interagire nella nazione, a garantire tutti i beni, il cui desiderio conduce gli uomini a vivere in società. L'autentica organizzazione statale è subordinata a questo scopo e sarà sempre adottata solo come un mezzo necessario, e poiché è sempre connessa con una limitazione della libertà, come un male necessario». Questo libro dedicato alla libertà unisce in un modo sorprendente i modelli feudali prussiani, ancora estranei alle tendenze progressive della burocrazia, con la speranza rousseauiana che già denuncia e attacca lo stato militaristico allora in formazione. Al contempo esso rivela però una conseguenza implicita nel sogno stesso della dignità: il giusnaturalismo, in quanto democrazia, equivale a una aristocrazia concessa a tutti gli uomini. Il libero interagire nella nazione non è qui il commercio, non è stato concepito come mercato, bensì evocato come agorà, in senso urbano-greco, in senso urbano-utopico: perché tutti potessero camminare eretti. Il che, nella società di classe in cui fiorì il giusnaturalismo, è appunto un'illusione, ma l'illusione eroica di un mondo senza corruzione e oppressione, in cui vi è dignità umana. Il giusnaturalismo ha progettato questo mondo come un mondo in cui il poter-volere umano-borghese è garantito (non solo permesso) dalla società.

Diritto naturale illuministico al posto delle utopie sociali

È particolarmente istruttivo considerare da questo punto in avanti il rapporto che il giusnaturalismo classico intrattiene con il progetto elettivamente affine delle utopie sociali. Il giusnaturalismo non si presenta come semplicemente desiderato, il suo sogno non è rigoglioso. La sobria dignità del diritto non era illustrata dai suoi difensori con immagini esuberanti, bensì *rigorosamente pensata*. Quanto è dedotto dal pensiero si presenta come vincolante, come assolutamente valido, e al posto del nessun-luogo della ragione appare il suo *deducibile dappertutto*. Per questo motivo il giusnaturalismo intervenne con maggior puntualità, e certo in parte anche in accordo maggiore, nei

rapporti di volta in volta attuali di quanto non accadesse ai romanzi utopico-politici. Questi hanno sempre, come si è visto, il loro proprio tempo in sé e quello immediatamente successivo sopra di sé, ma li sorvolano entrambi contemporaneamente. Il giusnaturalismo invece puntualizzava, inquadrava, rivendicava immediatamente, interveniva nelle costituzioni borghesi, ne scriveva di nuove. Grozio delineò tra le righe del suo diritto naturale il diritto internazionale, la stessa rivoluzione francese trasse da Rousseau l'impulso più importante e in particolare anche la redazione dei suoi principi. Il paragrafo 6 della *Déclaration des droits de l'homme* stabilisce, seguendo alla lettera Rousseau: «La loi est l'expression de la volonté générale». Persino in Germania, dove non riuscì mai una rivoluzione, il giusnaturalismo ha comunque influenzato le riforme legislative come quella di Stein e Hardenberg e, tramite Anselm Feuerbach, il codice penale liberale bavarese del 1813. Persino il codice civile generale prussiano del 1794 ha tratto dal giusnaturalismo quanto meno la forma della sua articolazione - un tributo alla ragione formalmente inevitabile da parte dello stato di polizia, paternalistico tutore dei suoi sudditi. Tuttavia tale influsso avviene al prezzo che il giusnaturalismo è tanto meno utopia sociale, in quanto dà molto più ascolto a tendenze già parzialmente in atto anziché a tendenze future, e soprattutto radicalmente future. Mentre nelle utopie sociali la situazione è opposta, in quanto pur contenendo in sé la tendenza allo stadio immediatamente successivo, conformemente all'«orario» delle utopie che abbiamo ricordato, ed esprimendo il loro sogno di desiderio esuberante nei termini relativi di tale stadio, raramente dimenticano il loro sovrappiù di sogno, che in quasi tutte le utopie sociali è comunistico: trascendendo così nell'incondizionato e trattando le scadenze presenti solo in termini immediati o marginalmente o come rivestimento dell'incondizionato, necessariamente le utopie sociali non poterono esercitare sulla liberazione delle forze produttive borghesi neppure lontanamente lo stesso influsso del giusnaturalismo, molto più localizzato, e durante la rivoluzione francese non sono neppure nominate. In complesso il diritto è materia assai più prossima alla società di classe che non l'utopia e certamente non esiste nel diritto utopia cristiana e ancor meno chiliastica. Gesù rifiuta esplicitamente di esercitare la funzione di giudice (Lc. 12, 14) e il linguaggio popolare ha serbato l'antico adagio «giuristi, cattivi cristiani». Solo

il giusnaturalismo delle sette, che non si dispiegò giuridicamente, rifacendosi come criterio alla condizione paradisiaca originaria, si tenne lontano da ogni commistione con il diritto reale, il diritto obbligazionario, la colpa, la pena e simili. Il giusnaturalismo classico compiutamente elaborato ha in sé l'interesse d'impresa allora in germe; di qui la sua quasi integrale difesa del privato, di qui il liberalismo che lo riveste come un guscio d'uovo. Ma come abbiamo già notato nel suo ideale di libertà emerge anche un sovrappiù, quell'orgoglio virile di fronte ai troni regali che non coincide del tutto con l'ideologia della libera concorrenza e dell'economia individualistica. Da questo sovrappiù proviene infine la grande dilatazione rivoluzionario-borghese, che il diritto pubblico soggettivo conobbe grazie all'influsso del giusnaturalismo sui rapporti empirici. Le utopie sociali non hanno nulla da offrirgli da parte loro, perché non si occupano di rivoluzione, perché presuppongono già realizzato il loro risultato sognato. Per quanto le utopie sociali contengano più futuro, questo è però il risultato più di una felice fioritura dell'umanità che di un'esigenza portata avanti nella lotta. La situazione è invece diversa nel preciso concetto di diritto, come è stato sviluppato giusnaturalisticamente; esso ha in sé fin dall'inizio uno stimolante doppio senso postulativo. Diritto in quanto *legittimazione individuale* e diritto in quanto presunta rappresentanza di un interesse comune, in quanto *prescrizione giuridica oggettiva* proveniente dall'alto: questi due momenti introducono nella medesima espressione, diritto, una straordinaria ambiguità. Non era ancora tale quando il diritto soggettivo non rappresentava che una pretesa dei creditori nei confronti del debitore e una legittimazione a costringere un altro privato al compimento di una prestazione; a questo stadio impolitico legittimazione e prescrizione giuridica, *facultas agendi* e *norma agendi*, erano ancora le due facce della stessa medaglia. Il codice giustiniano vedeva nel diritto privato e nel diritto pubblico (il diritto dello stato) solo due posizioni all'interno di uno stesso paesaggio (*Inst.* vi, 4): «Publicum jus est, quod ad statum rei romanae, privatum, quod ad singulorum utilitatem pertinet» («Diritto pubblico è ciò che concerne lo stato romano, privato ciò che concerne l'interesse degli individui»). Quando però interviene una tensione tra una classe economicamente progressiva e lo stato quale rappresentante di una classe economicamente superata, il diritto come legittimazione e il diritto come ordinamento giuridico

oggettivo non sono più due facce della stessa medaglia. Contenutisticamente le due forme non sono più equivocate, i due rami giuridici appaiono visibilmente separati, e sull'uno siede il popolo, sull'altro l'autorità. Il giusnaturalismo allora può sprigionare una forza postulativo-rivoluzionaria che le utopie sociali, per il loro carattere di semplice invito o di incitamento a un fine di felicità solamente immaginato, non erano in grado di suscitare. E' proprio il giusnaturalismo classico ad aver dotato il diritto soggettivo di tutta l'eccedenza dell'ideale di libertà: *il diritto diviene essenzialmente diritto a qualcosa, e precisamente da parte di coloro che in precedenza erano dominati*. Il diritto soggettivo cessa di essere una semplice eccezione permessa, una semplice eccezione dalla sfera dell'esser dominati. Il giusnaturalismo fece di questa eccezione la regola e la cosa principale: la *facultas agendi* batte la norma agendi fino a questo momento autoritaria e pone proprie norme giuridiche democratiche. Proprio da qui si sviluppò la teoria della rivoluzione francese: come liberazione della borghesia, ma anche, come Kant dice a proposito dell'illuminismo, come esodo dell'uomo da uno stato di minorità di cui è lui stesso colpevole. E qui si rivela un altro punto che spiega perché nel XVIII secolo le utopie sociali non hanno potuto infiammare quanto il giusnaturalismo: nel quadro del movimento di resistenza allora in atto, quest'ultimo dimostrava un *pathos etico* molto più forte. Le utopie si accordano meno con le condizioni e la tendenza immediata che è in esse, odono più chiaramente tendenze radicalmente future, come si può constatare da Diogene sino all'ultimo progetto pre-marxista di stato, ma esse puntano più sui fiori della vita che sull'inesorabile realtà e sul carattere umano. Gli accenti con cui le utopie sociali e il giusnaturalismo espongono la costituzione migliore sono diversi. L'utopia sociale s'interessa prevalentemente della *felicità umana*, e, in forma più o meno *romanzesca*, riflette sulla sua forma socioeconomica. Il giusnaturalismo (con la parziale eccezione di Hobbes) è prevalentemente interessato alla *dignità umana*, e con una *deduzione* il più possibile *rigorosa* deriva dal concetto di un soggetto contrattuale libero a priori le condizioni giuridiche alle quali la dignità è socialmente garantita e mantenuta. Solo Thomasius (*Fundamentum juris naturae et gentium*, 1705) teorizza la felicità come un'esigenza del diritto naturale, ma anche qui la felicità non è assolutamente smidollata. Per questo dunque

un'utopia sociale come quella stoica, in cui predomina il giusnaturalismo, mostra molto più un pathos dell'orgoglio virile che comode istituzioni o posizioni acquisite. Per questo suo carattere repubblicano (si confrontino nel dramma rivoluzionario borghese gli eroi di Alfieri, l'Odoardo dell'*Emilia Galotti* di Lessing, il Verrina del *Fiesco* di Schiller e lo stesso Guglielmo Tell), anche per questo suo lato ferreo il giusnaturalismo ha largamente soppiantato le utopie sociali nel periodo della lotta della borghesia contro i ceti sociali più alti. Il contenuto altamente individualistico, non-comunista, diede al surrogato la sua benedizione e raccomandò ideologicamente il pathos del carattere. E' verissimo che nel corso del XVIII secolo il numero delle utopie si è per lo meno triplicato rispetto al secolo precedente, ma per l'appunto le utopie non debbono essere contate, ma soppesate. Addirittura un'opera così nobile come le *Aventures de Télémaque* di Fénelon, apparsa nel 1698, nei due capitoli dedicati alla terra della felicità, si limita a essere una variante di Tommaso Moro, ricondotta a proporzioni classicistiche. Anche un'utopia della dittatura indubbiamente interessante come *L'Histoire des Sévérambes* di Vayrasse del 1672, è in definitiva una combinazione di Moro e Campanella; tutto quello che è stato pubblicato oltre a ciò è essenzialmente satira oppure solo fantasticheria. Una sola utopia sociale fuoriesce con le sue istituzioni dal XVII secolo per raggiungere il secolo successivo, altrimenti tanto radicalmente giusnaturalistico: *The Commonwealth of Oceana* di Harrington, del 1656, questo romanzo politico ha tenuto persino a battesimo la Costituzione americana. Ma proprio questo rivela che esso era un romanzo politico solo nel suo rivestimento esteriore. *Oceana* è in realtà unicamente un progetto costituzionale, con camera bassa, senato, elezione di un presidente dal breve mandato, e solo come progetto («society of laws») il libro esercitò la sua influenza borghese-rivoluzionaria. L'*Oceana* di Harrington rappresenta così sul terreno stesso dell'utopia un'autentica usurpazione, da parte del giusnaturalismo rigoroso, dell'esuberanza caratteristica delle utopie sociali. In particolare qui si rivela come solo il giusnaturalismo nei suoi limiti borghesi, non l'utopia quasi sempre trascendente in direzione comunista, poteva fornire i lineamenti fondamentali della democrazia capitalistica; tali lineamenti d'altra parte non sarebbero sorti senza il giusnaturalismo. Lo stesso manuale classico dell'economia borghese, *l'Inquiry into the Nature*

and Causes of the Wealth of Nations di Adam Smith, senza giusnaturalismo sarebbe stato impossibile nella sua grandezza progressiva, nel «sistema naturale», in cui allora poté far sentire la sua superiorità lo scatenamento individuale delle forze produttive. Per un'impresa del genere era necessario tutto il pathos della rivendicazione, il pathos della certezza, la *Law of Nature*; solo essa poté sviluppare le formule e le speranze della rivoluzione borghese, decise e attuali. L'utopia sociale sognava invece un'economia di soddisfacimento dei bisogni senza imprenditori, vale a dire la felicità del comunismo, con un anticipo troppo grande rispetto alle sue possibilità empiriche; perciò non poteva dir molto al XVIII secolo. Solo all'inizio del secolo successivo, con Owen, Fourier, Saint-Simon, il quadro mutò nuovamente e Moro e Campanella ritrovarono dei seguaci di ugual valore. Il «sistema naturale» del capitalismo fu turbato infatti da preoccupazioni assolutamente sorprendenti, Ricardo e Sismondi svilupparono all'interno di questo sistema le prime teorie della crisi. Lentamente quindi proprio le tendenze economiche del tempo portarono a non ritenere tanto remoti o pure fantasie romanzesche molti elementi della vecchia dimora tra le nuvole del cuculo comunista. Ma, in modo caratteristico, lo spazio tra Campanella e Owen è pressoché sgombro di utopie sociali originali, che sappiano corrispondere alle esigenze dell'emancipazione borghese. A esse si accostò assai di più, come è divenuto evidente, il giusnaturalismo; più vicino all'ideologia, anche se assolutamente non identificabile con essa. *L'eredità del giusnaturalismo, la «facultas agendi» razionalmente meditata* non è stata accumulata dall'utopia sociale, sarà solo raccolta da essa, sotto insegne non più capitalistiche.

Nel complesso, come abbiamo osservato, il sogno che ricercava il diritto non era per nulla esuberante. Resta semmai concettuale, non rinuncia allo zelo e al freddo lavoro teoretico. Un romanzo politico avrebbe forse ancora potuto sviluppare la teoria del contratto sociale originario, non le *conseguenze rigorose*, cui il giusnaturalismo si attiene in modo essenziale. E' vero che il contratto originario non è essenziale per il giusnaturalismo, si trova infatti per la prima volta in Epicuro, per il quale non occorre alcun diritto naturale, mentre il ricco diritto naturale stoico non sa nulla di un *contrat social*. E vero che la teoria del contratto è la più fragile sul piano logico nel giusnaturalismo: il contratto, in quanto strumento giuridico altamente sviluppato, presuppone quell'intera

sfera giuridica che ad opera del contrat social dovrebbe essere prima formata e legittimata. Pertanto il contratto originario, quasi un relitto di un romanzo utopico-politico preistorico, non è, né resta, essenziale per il giusnaturalismo; gli è essenziale invece la costruzione razionale della costituzione migliore - muovendo da un assioma della natura, da una natura come principio da cui si può dedurre, non da una natura tropicale feconda e trasfigurata come quella delle Isole del Sole dei romanzi utopici. La chiusura razionale del giusnaturalismo esige così lo sviluppo di tutte le conseguenze da un principio il più possibile unitario (volontà di utilità, di comunità o di sicurezza); e ciò nel modo più rigorosamente deduttivo, in base al principio di non contraddizione e di ragion sufficiente. Modello del giusnaturalismo classico fu la matematica e tra tutte le scienze trattate geometricamente dell'epoca il giusnaturalismo fu quella che si avvicinò di più al suo modello. Certo, anche le utopie sociali erano costruttive, ma in forma più allentata; erano costruttive, se così si può dire, solo attraverso la fantasia della ragion pura, non attraverso la sua logica. Invece il giusnaturalismo classico, per lo meno a partire da Pufendorf, rappresenta uno dei più consapevoli tentativi di logica applicata, e da questo lato sta alle utopie sociali come un canone rigoroso sta a una canzone o come un dramma di Racine a un vaudeville. Ed era il matematico Leibniz ad assicurare il giurista del tempo in questi termini: «Da ogni definizione, servendosi delle regole logiche incontestabili, si possono trarre conseguenze certe. E proprio questo si fa nella costruzione delle scienze necessarie e che dimostrano in modo rigoroso, che non dipendono dai fatti ma unicamente dalla ragione, come accade per la logica, la metafisica, l'aritmetica, la geometria, la scienza del moto e anche per la scienza del diritto. Poiché tutte queste scienze non hanno il loro fondamento nell'esperienza e nei fatti, ma servono piuttosto a rendere conto dei fatti e a regolarli a priori: e ciò varrebbe per il diritto anche se in tutto il mondo non esistesse legge alcuna» (Leibniz, *Hauptschriften*, Meiner, II, pp. 510 e sgg.). All'interno della borghesia in ascesa il calcolo non serve dunque solo alla determinazione quantitativa della circolazione delle merci, bensì - in modo formalmente meno estrinseco - anche all'antitesi a fatti che ostacolano l'ascesa borghese. Qui, nel giusnaturalismo, la ragion pura è rivoluzionaria; e anziché piegarsi ai fatti, cerca sicurezza nella natura. Una natura composta da

aspetti certo molteplici: una natura per un verso, nesso necessario di leggi razionali, ma sicuramente per un altro verso, in Rousseau, antitesi a ogni artificialità, natura come originarietà, come maturità, come purezza. Il concetto rousseauiano di natura ha quasi interamente perduto il carattere razionale di legge, ma in cambio è in stretto rapporto con tutti gli entusiasmi dell'epoca nei confronti dell'originarietà e della generalità democratica, con il linguaggio naturale, la poesia naturale, la religione naturale, l'educazione naturale; tutti questi ideali erano come ostensori nell'assioma della natura. Anche di qui il giusnaturalismo ricevette uno splendore, al cui fianco le utopie sociali, una volta svisgoritisi i loro elementi chiliastici, per lungo tempo non ebbero nulla da porre. Per quanto riguarda però *l'effetto* a suo tempo *rivoluzionario* del giusnaturalismo, esso restò storicamente limitato e fu meno in grado delle utopie sociali di raggiungere il futuro. Si consideri la stretta connessione del giusnaturalismo con le correnti immediate, e per di più radicalmente individualistiche, della società dell'epoca: la rivoluzione sociale poteva riprenderne qualche cosa? E' una questione indubitabilmente complessa, Marx molto spesso considera il giusnaturalismo come ormai posto agli atti, posto agli atti della borghesia. D'altro canto la reazione borghese, durante l'intero XIX secolo, ha avuto nei confronti del giusnaturalismo nient'altro che odio e disprezzo. Quest'odio non torna ad onore del giusnaturalismo, non testimonia di un substrato di eredità possibile, degno di considerazione? E se i suoi avversari più vecchi, da Hugo (*Lehrbuch des Naturrechts*, 1799) a Bergbohm (*Jurisprudenz und Rechts-philosophie*, 1892), lo condannavano a partire dal «diritto storicamente divenuto», altrettanto fanno i moderni «sociologi», come Pareto, o addirittura Gentile, muovendo dal loro vitalismo o dalla teoria fascista dell'élite. Circostanze, queste, che parlano nettamente a favore del giusnaturalismo; il suo razionalismo è ancor sempre pericoloso per chi ama impugnare la frusta ed è ancora un nemico straordinariamente vivace nei confronti del feudalesimo industriale. Pare quindi che il giusnaturalismo non si sia limitato alle tendenze quasi affermatesi nel suo tempo, o a quelle che avevano già comunque un piede nella stanza. Nonostante le sue infrastrutture borghesi, nonostante la chiusura statica dei suoi ideali astratti, possiede proprio quel sovrappiù che fa apparire affini l'una all'altra tutte le rivoluzioni. Così la *proclamazione dei diritti soggettivi pubblici nella loro totalità*,

realizzata dal giusnaturalismo, mostra talora l'individualismo economico meno come infrastruttura che come costruzione ausiliaria. La proclamazione dei diritti pubblici soggettivi li poneva come un quadro in cui potevano venir introdotti anche diritti contro gli imprenditori, e non solo contro l'autorità. Così il diritto di sciopero, il diritto di associazione, il principio dell'equiparazione dei diritti di tutti gli uomini e di tutte le nazioni, in breve, il codice dell'epoca dei diritti borghesi dell'uomo, sulle cui condizioni Stalin poté comunque dichiarare: «La bandiera delle libertà democratico-borghesi è stata gettata a mare. Io penso che voi, rappresentanti dei partiti comunisti e democratici, dovete nuovamente raccogliere e portare avanti questa bandiera, se volete raccogliere intorno a voi la maggioranza del popolo. Non c'è del resto nessun altro che potrebbe levarla». Il giusnaturalismo fu la proclamazione di questi diritti, esso ha reso possibile la loro formulazione, questa è e rimane la sua eredità. Lo stesso suo pathos della persona libera agisce come un monito contro qualunque confusione o mescolanza tra collettività e gregge o carattere gregario. Proprio il rapporto di un ordine concreto con il contenuto di volontà della libertà concreta serba l'eredità del giusnaturalismo di contro a qualunque collettività concepita solo in modo astratto e isolato, di contro a una collettività contrapposta agli individui, anziché promanante da essi, non più divisi in classi. La meta definita in termini comunisti, «Ciascuno secondo le proprie capacità, a ciascuno secondo i suoi bisogni», conserva palesemente anch'essa un giusnaturalismo ormai maturo - anche se senza ricorso alla natura e forse senza che resti la necessità di un diritto. Così la causa del diritto naturale - nel suo carattere a suo tempo rivoluzionario, non, ovviamente, in quanto «diritto eterno» del cosiddetto «stato di diritto» capitalistico - non è ancora chiusa, benché essa né temporalmente, né sul terreno oggettivo costituisca un preciso antecedente del marxismo al pari delle utopie sociali. Queste riemersero di colpo, non appena insorsero problemi non conciliabili con la messa allo scoperto giuridica. Il sogno della dignità umana garantita non poté surrogare a lungo termine quello più urgente, se non più centrale, della felicità umana.

«Lo stato commerciale chiuso» di Fichte, ovvero produzione e scambio secondo il diritto razionale

Tuttavia, il più delle volte, è la miseria che fa sì che ci si pieghi senza dignità. Il povero non è affatto in grado di tener alta la testa quanto esigerebbe l'orgoglio. Come andrebbero le cose se fosse anzitutto di diritto per ogni uomo vivere nel modo più confortevole possibile? Se un giusto diritto fosse applicato anche alla fortuna e al suo affamante contrario? Se la stessa dignità considerasse il bisogno e la miseria, come condizioni che non possono minimamente derivare da lei, anzi sono con essa incompatibili? Erano domande che dovevano condurre la riflessione dal terreno del diritto originario a quello economico. Ben oltre rispetto a più antiche preoccupazioni e moderati rimorsi di coscienza e questioni di rispettabilità, del tipo del giusto prezzo e cose del genere. Emerse anzi l'elemento nuovo della rivendicazione di diritti economici e non solo politici, di una critica giusnaturalistica del mercato. Sulla sua scia sorse la strana forma mista dell'utopia sociale giuridica; Fichte l'ha sviluppata. Il suo scritto *Lo stato commerciale chiuso* apparve, nel 1800, come «Appendice alla *Dottrina del diritto*», ma in modo chiaramente utopico, anche come «Saggio di una politica da realizzare in futuro». Le differenze metodologiche ed espositive tra giusnaturalismo e utopia sociale non sono annullate nella forma mista fichtiana, ma certo indebolite. La miglior costituzione è qui sia pensata con acutezza sia illustrata in modo visibile, esposta come assolutamente e universalmente valida e collocata tuttavia di nuovo su una sorta di isola, appunto in uno stato chiuso. L'esigenza di un diritto a priori qui si annuncia costantemente, ma non solo come diritto alla dignità, bensì, e a chiare lettere, come diritto alla felicità. Di più, a una felicità socialista, senza quella specie di fierezza virile che nel giusnaturalismo, tra l'altro, aveva ricoperto l'elemento della libera impresa. Il «vivi e lascia vivere» è qui la regola in base a cui il diritto di natura si presenta in termini sociali, non individualistici; in base a cui esso si presenta in termini che, come nelle utopie sociali, sono innanzitutto eudemonistici: «Ogni uomo vuol vivere il più agiatamente che sia possibile; e poiché ciascuno esige ciò come uomo, e nessuno è più o meno uomo dell'altro, così tutti hanno in questa esigenza diritto uguale» (*Werke*, Meiner, III, p. 432).² Lo stato non viene presentato come custode della proprietà ch'esso trova già e lascia inegualmente ripartita, ma al contrario diventa «ufficio dello stato prima di tutto

dare a ciascuno il suo, immetterlo nella sua proprietà, e poi proteggervelo» (ivi, p. 429).³ Qui si sono così compenstrate la deduzione dai principi puri del diritto e l'utopia sociale, secondo una precedente intenzione di unificarle entrambe. Già nel 1793 Fichte aveva scritto a Kant di ardere al grande pensiero di «porre mano al problema della repubblica platonica, dello stato di ragione». Il frutto fu un paradosso totale: un socialismo di stato nello spirito di Rousseau, rappresentato in termini tanto deduttivi quanto coloriti. Un terzo elemento intervenne certamente a tenere lontano il procedimento di Fichte, di solito così poco empirico ovvero amico del dato, sia dal pensiero utopico sia dal giusnaturalismo fino allora elaborato. Intervenne lo sguardo alle condizioni presenti, con l'intenzione di muoversi praticamente, senza aderirvi, e di avvicinarle allo stato ideale. I politici speculativi sono rimasti, dice Fichte, nell'ambito dell'immaginario, e «come è certo che nelle loro costruzioni ideali v'ha ordine, coerenza ed esatta deduzione, così non è meno certo che i loro disegni non si adattano, se non allo stato di cose da essi supposto e immaginato; e che è come un'esemplificazione della regola generale. L'uomo politico non trova dinanzi a sé quello stato supposto o immaginato, ma uno stato di cose del tutto diverso: non è quindi a meravigliare, se non trova adattabile una regola che non fu affatto determinata per questo stato» (ivi, p. 420).⁴ Ciò che poi Fichte pone al posto del mondo puramente pensato è - come è ovvio in una Germania così poco sviluppata sia politicamente sia economicamente - di nuovo un pensiero con determinazioni universali astratte, solo che «queste hanno bisogno di ulteriori determinazioni per essere adattate a date circostanze reali». Se in tal modo l'idealismo non diventa prassi, nella virtuosa collericità fichtiana riesce però a svilupparsi come critica. Fichte adotta la critica indiretta, esercitata implicitamente dall'immagine della terra utopica della felicità nei confronti delle condizioni del proprio paese. E adotta la critica diretta che la ragione giusnaturalistica aveva esplicitamente esercitato rispetto all'irrazionalità della costituzione dello stato presente. E in ciò la critica fichtiana divenne tanto più tagliente in quanto egli trasformò completamente il diritto naturale in diritto razionale, cioè lo liberò da tutte le invenzioni circa condizioni originarie e preistoriche. In questo grande odiatore della natura, non esiste libertà alcuna nella natura e mediante la natura; l'esistenza in una

società animale o una società di uomini primitivi non è arcadica, ma coattiva e dispotica; solo la vita sociale rende possibile il pensiero della libertà. I campi elisi restano la meta, ma essa non è data senza lavoro, né esiste già da qualche parte, bensì, coerentemente con la filosofia radicalmente idealistica dell'«atto» fichtiano è un nostro prodotto. Ciò in senso costruttivo, ma anche, in parte, in senso tecnico-lavorativo: «Se né le forze della nostra natura si accrescono straordinariamente, né la natura fuori di noi si cangia d'un tratto per miracolo, senza l'opera nostra, e annulla le leggi sue che ci sono note finora, noi non possiamo punto aspettarci da essa questo benessere: noi dobbiamo conquistarlo col nostro lavoro» (ivi, p 453).⁵ E un modo di introdurre la teoria del valore del lavoro nell'utopia, in un'utopia che non vive più di materie prime o magari di manna. Tuttavia il pathos della ragione attiva resta in Fichte nonostante tutto così idealistico, che lo sviluppo della sua utopia sociale non avviene sul terreno economico, ma su quello sillogistico in forma deduttiva. Anche in ciò la pratica giusnaturalistica è più forte di uno sviluppo genetico che muova dal processo lavorativo. Per questo lo scritto di Fichte comincia con una premessa maggiore che costituisce la prima parte: «Cos'è legittimo per quanto riguarda il traffico commerciale nello stato di ragione». A ciò segue una premessa minore specifica, che costituisce la seconda parte, di natura critica: «La condizione del traffico commerciale negli stati reali odierni». Segue infine la conclusione, come terza parte che scaturisce idealmente: «Come inserire il traffico commerciale di uno stato esistente nella costituzione richiesta dalla ragione». Il tutto mira alla libertà, ma a una libertà che si fa strada solo mediante i vincoli dell'economia. Lasciamo aperto il problema, se l'individualista etico Fichte sia diventato socialista sul terreno economico perché vedeva minacciato dall'individualismo economico il proprio individualismo etico. Ma anche proprio dal caso di Fichte risulta chiaro che *il socialismo è ciò che così a lungo si è cercato vanamente sotto il nome di morale*.

In tutto ciò è ancor sempre l'uomo singolo ad esser posto alla base, da lui deriva ogni cosa. Solo partendo da lui come essere pensante viene sviluppato ciò che deve valere come diritto.

I diritti originari sono quelli dell'individuo razionale ed è il suo «io penso» che non solo ha i diritti, ma li sviluppa. Fichte delinea tre diritti originari: il diritto dell'individuo di disporre del suo

corpo, della sua proprietà e della sua sfera personale. Si tratta di libertà infinite che sono limitate solo mediante la libertà di tutti gli altri individui, dunque da niente che sia estraneo ai diritti originari. Affinché gli uomini possano convivere è necessario che la libertà del singolo sia limitata, ma in modo da essere circoscritta, in primo luogo, solo dalla libertà e, in secondo luogo, solo in vista della libertà dal diritto originario alla proprietà. Vengono così a essere tratte conseguenze clamorose, assolutamente non privatocapitalistiche. In Fichte non vi è alcun diritto di proprietà sulle cose, ma ve n'è uno sulle azioni, di modo che nessuno dev'essere autorizzato a coltivare questo pezzo di terra se non quella o quell'altra persona, ovvero che solo a un certo gruppo è permesso produrre scarpe. In tal modo vecchi diritti corporativi vengono rinnovati funzionalmente come possibilità assicurata all'individuo «di esercitare esclusivamente una sola professione principale». Non esiste alcuna proprietà del suolo, che non appartiene a nessuno, e all'agricoltore solo in quanto lo coltiva (di conseguenza non è un ozioso signore feudale). Una volta trasformato il possesso e la proprietà da diritto sulle cose a una sorta di diritto di produzione, Fichte procede a conseguenze di carattere socialista. Proprio in virtù del diritto originario alla proprietà lo stato deve conferirla a ognuno: «Quando uno non ha a sufficienza per poter vivere, allora non ha ciò che è legittimato ad avere; non ha il suo. In uno stato conforme a ragione egli l'ottiene; ma nella spartizione che, innanzi al risveglio e al governo della ragione, viene fatta dal caso o dalla forza, non lo ottiene certamente ognuno; mentre altri si appropria di più di quello che gli toccherebbe per sua parte» (ivi, p. 433).⁶ E più oltre in un testo che formula un socialismo di stato: «Si è finora solo in parte ed unilateralmente compreso l'ufficio dello stato, come quello, cioè, di un istituto rivolto a conservare, per mezzo delle leggi, i cittadini nel possesso in cui ciascuno si trova. Si è trascurato il più importante dovere dello stato, che è quello di porre prima ciascuno in possesso di ciò che gli spetta. Ma non è possibile adempiere questo dovere, se non quando sia distrutta l'anarchia commerciale, come si è distrutta gradatamente l'anarchia politica, e siasi chiuso commercialmente lo stato, com'esso è chiuso nella sua legislazione e ne' suoi attributi giudiziari» (ivi, p. 483).⁷ Con ciò Fichte nello stato ideale da lui postulato estende l'universalità della legge che aveva abolito i diritti dei ceti e dei privilegi a una universalità della produzione

lavorativa. A ciò si aggiunge, come mezzo, l'esclusione della libera impresa, il blocco della libera concorrenza. A ciò si aggiunge l'abolizione del mercato aperto, in una parola la destinazione dello stato ideale a essere una economia diretta. E tutto questo in una Germania in cui quasi non esisteva ancora un libero imprenditore, e che pertanto più facilmente dei paesi occidentali avanzati invitava a una sorta di anticapitalismo pre-capitalistico; come era palese già dalle corporazioni di lavoro in Fichte. E probabile un'influenza anche da parte delle trasfigurazioni romantiche della società medievale, avanzate poco prima da Novalis (*Cristianità o Europa*, 1799). Un unico comune interesse, sosteneva Novalis, aveva unito le più lontane province di questo vasto regno spirituale. In ogni caso Fichte, in genere così poco romantico, è stato tra i primi a toccare l'utopia anticapitalistica rivolta al passato, che non è neppure del tutto assente in Saint-Simon e che si è ripresentata come una sorta di socialismo gotico in Ruskin o in William Morris. Sarebbe fuorviante, pensare, come fa Mehring, a proposito dello stato commerciale chiuso a una mera idealizzazione dello «stato federiciano»: nella stessa Germania si sarebbe trattato di una concezione arretrata. Essa innanzitutto contraddice l'intenzione di Fichte «di immettere in primo luogo ognuno nella proprietà che gli spetta»; il che era la minore delle preoccupazioni nel periodo manifatturiero. La preoccupazione di Fichte, di natura sociale, lo rendeva particolarmente ostile al manchesterismo dei paesi capitalistici avanzati. Nella seconda e terza parte della sua utopia si ritrova una critica degli inconvenienti connessi alla libera concorrenza (stasi commerciale, disoccupazione), che per molti versi anticipa quella di Fourier. L'«armonia degli interessi», presupposta dal grande economista Adam Smith, è scrutata in modo penetrante da Fichte ancor prima che tutto il suo inganno fosse divenuto visibile sul terreno pratico. Profano in economia, ma politico speculativo, Fichte si scaglia contro gli speculatori e il loro cosiddetto istinto di gioco: «In conseguenza di tale inclinazione non si vuol raggiungere nulla secondo una regola di ragione, ma tutto per astuzia o per fortuna, da liti, da spogliazioni e dal caso. Sono questi uomini appunto che reclamano incessantemente libertà, del commercio e dell'industria, indipendenza da ogni ordine e costume. A questi uomini non può non dispiacere il pensiero di un tale indirizzo dell'economia pubblica, per cui non vi sia più luogo per speculazioni arrischiate,

fortunati guadagni ed arricchimenti improvvisi» (ivi, p. 541).⁸ Conformemente a questa antipatia nei confronti dei *Gründerjahre*, ancora di là da venire, Fichte predica anziché il meccanismo di domanda e offerta (propugnato da Adam Smith), anziché la libera lotta degli interessi, una relativa utopia dell'ordine, la prima dopo Campanella. Con tre classi principali di lavoratori, tutte controllate dal governo (la classe realmente lavoratrice, il proletariato non è ancora visibile). L'organizzazione dei rapporti di lavoro appare come organizzazione dei rapporti tra artigiani e commercianti, con l'abolizione della nobiltà militare e feudale. A una classe compete l'acquisizione delle materie prime, a un'altra la loro elaborazione, a una terza spetta la distribuzione egualitaria tra tutti dei prodotti realizzati secondo prezzi base stabili. Ma il commercio di scambio e la distribuzione mediante i privati ha luogo solo all'interno dello stato e non oltre i suoi confini. L'acquisto (che deve essere molto ridotto) di materie prime e prodotti finiti stranieri è curato unicamente dal governo, che detiene il monopolio del commercio estero. A questo proposito ci si potrebbe chiedere perché nell'utopia fichtiana il governo non provveda anche al commercio interno, rendendo superfluo il ceto dei commercianti. Ma Fichte comprime grandemente le case commerciali, esse divengono meri canali di un mercato chiuso, regolato, povero di profitti. Esse sono per così dire solo ditte di spedizione, non di speculazione, mediatrici all'interno di una economia esclusivamente rivolta al soddisfacimento dei bisogni, «giacché una data produzione e fabbricazione, prestabilita secondo i bisogni possibili, è alla base stessa dello stato» (ivi, p. 443).⁹ E' per questo che lo stato fichtiano non ritiene di doversi accollare il commercio di scambio interno e si accontenta di un controllo sociale sull'attuazione dei contratti stipulati. Si accontenta di ciò già perché il ceto veramente superiore o statale consiste in questa utopia, come in Platone, di insegnanti e di dotti che in mente hanno la dottrina della scienza fichtiana e non i libri contabili, il corso delle valute o il credito. Lo stesso monopolio statale del commercio estero è pensato unicamente in termini difensivi, come protezione del budget di produzione rispetto «alle influenze straniere non controllabili». E proprio da questa volontà di controllo scaturisce ora la conclusione più radicale del piano, quella che ricorda maggiormente l'isola della felicità: l'*autarchia*. Viene abolita la moneta mondiale d'oro e d'argento, sostituita da una moneta nazionale di un materiale

senza valore, non tesaurizzabile e non in grado di comprare merci straniere. Forse, nota Fichte, nella Germania utopica non vi sono più pellicce e abiti di seta, certamente non vi è più il tè cinese, ma in cambio non vi sono più neppure guerre economiche e di conquista. I beni stranieri debbono essere rimessi al governo (una sorprendente anticipazione della legislazione valutaria), anzi non mancano in Fichte neppure accenni a una produzione nazionale di surrogati del cotone o di altre materie d'importazione, una sorprendente anticipazione della fabbricazione chimica di materie sintetiche. La muraglia cinese, la muraglia patria diviene in tal modo utopica: «Evvi un fine determinato che il governo deve proporsi di conseguire, avanti la chiusura completa dello stato, quello, cioè, che tutto ciò che viene prodotto in alcuna parte nel momento della chiusura, sia per quanto è possibile prodotto anche nel paese» (ivi, p. 532).¹⁰ Com'è noto questa idea dell'autarchia ha infiammato la reazione durante la Repubblica di Weimar al tempo del governo semifascista di Brüning. Si raccomandava come mezzo per gestire l'economia senza copertura aurea, senza clearing internazionale, al fine di preparare un'economia di guerra. Ma in Fichte si raccomandava a causa della chiusura, di cui ha bisogno ogni sistema di lavoro organizzato, sino a che esso non è introdotto egualmente in altri stati e certo anche in funzione del suo carattere patriottico. Per influenza delle guerre napoleoniche, Fichte ha progressivamente abbandonato il suo principio iniziale, ubi lux, ibi patria. Ma non bisogna sopravvalutare il cosiddetto passaggio dal cosmopolitismo allo stato nazionale nell'utopia fichtiana; anche il germanesimo si conserva e si fonda qui solo nel fatto che esso è umano nel senso più generale ovvero è l'*humanum* più intenso. Addirittura nei *Discorsi alla nazione tedesca* il principio fichtiano di distinzione tra natura tedesca e straniera sta nel fatto che «si crede a un elemento originario nell'uomo, alla libertà, all'infinita perfeffibilità e all'eterno progresso della nostra specie, ovvero a tutto ciò non si crede». E il diritto di rivolgersi allo stato di volta in volta illuminato, fuori del paese natale, viene limitato solo dalla speranza che sia la stessa Germania la nazione più aperta alla luce. Essa non viene vista da questo ostinato odiatore della natura come suolo *natio*, ma come sorgente di luce morale: «Tra tutti i popoli siete voi quello in cui il germe dell'umana perfeffione è riposto nel modo più certo». Solo muovendo da questa speranza Fichte ha posto tra l'individuo e l'umanità la nazione, e in particolare quella

tedesca; la Germania non doveva restarsene isolata, bensì costituire un modello in mezzo al genere umano, e il più umano di tutti. L'onore nazionale, il carattere nazionale, tutti i consimili elementi di chiusura, in Fichte derivano il loro valore unico solo dall'idea di umanità che li esprime; la scienza del resto mantiene la sua natura internazionale. «Questo legame non sarà rotto da alcuno stato chiuso, anzi verrà sempre più favorito, perché l'incremento della scienza, mediante le forze unite di tutto il genere umano, è giovevole ai fini particolari e materiali dei singoli stati» (ivi, p. 542).¹¹ E infine l'utopia fichtiana, come non vuole un patriottismo del suolo, non vuole neppure che nel suo socialismo di stato lo stato sia assolutizzato. Ciò contraddirebbe il diritto originario alla libertà ovvero il principio fondamentale già ricordato, secondo cui la libertà può essere limitata solo in vista della libertà, nel contesto della coesistenza umana. Lo stesso stato commerciale chiuso non è così eterno, la sua utopia ne cela un'altra. Esso vale solo come passaggio da uno stato coattivo o di necessità a uno stato di ragione in cui, crescendo la libertà e l'eticità, non è più necessaria alcuna costrizione. Lenin disse una volta che bisognava giungere alla condizione in cui ogni cuoca potesse dirigere lo stato; Fichte, cui mancavano tutti i presupposti e le conoscenze di tipo economico per una simile speranza, sarebbe stato d'accordo con questa idea della cuoca come segno di una saggezza politica realizzata. E profetizzava: «La facilità dell'amministrazione dello stato, come d'ogni altro lavoro, dipende dal procedere all'opera con ordine, con attenzione al tutto, e conformemente a un disegno ben definito» (ivi, p. 537).¹² Lo stato di ragione che sorge in tal modo, mediante la ragione (che produce il contenuto dell'autorità) si rende superfluo come stato. Sorge l'«arte della ragione» ovvero l'armonia degli individui educati, eticamente maggiorenni, come regno delle anime belle. Nell'ultimo Fichte in questi nobili spazi, negli spazi sociali dell'arte della ragione, risuona addirittura una musica quasi gioachimita. La *Dottrina dello stato* del 1813 trasforma i dirigenti sociali del futuro in costruttori di ponti in direzione dell'eternità: «La comunità dei dotti è il corpo docente della cristianità, del Regno di Dio, è la società che ha avuto inizio e dalla cui ininterrotta persistenza scaturiranno quei governanti e quegli artisti nel regno che abbiamo illustrato» (*Werke*, Meiner, iv, p. 615). Con quali mezzi e come si possa pervenire anche solo a iniziare la costruzione di uno stato commerciale chiuso, per non

dire di una così fantastica arte della ragione: su questa prassi Fichte non dice nulla o ben poco. Nella Germania dell'epoca non esisteva ancora alcun proletariato ed era già molto che Fichte riconoscesse e criticasse il fatto che «la gran quantità unita dei proprietari possa impedire con la violenza al singolo più debole di dar voce alle sue rivendicazioni legittime» (ivi, p. 475). Ma addirittura questo modesto accenno di rivoluzione sociale, come rivendicazione espressa di diritti, era allora astratto, quasi altrettanto speculativo quanto l'intero progetto fichtiano. Così il suo autore si accontenta che il tutto «possa restare un mero esercizio scolastico senza successo nel mondo reale». Egli si stupisce delle condizioni presenti e in questo stupore trova quel pungolo filosofico, che solo molto più tardi avrebbe potuto diventare pratico. Benché Fichte ritenesse concettualmente necessaria la sua conclusione socialista, al pari di ogni conclusione dedotta correttamente, il socialismo di stato in questo mondo è ritenuto possibile solo in modo astratto, solo come «richiesto dalla legge giuridica». Né diversamente che una proposta e una esigenza lo ritennero pure i successivi discepoli di Fichte, ad esempio Rodbertus, l'antenato dei socialisti della cattedra. E nonostante i suoi contatti con il proletariato neppure Lassalle, variamente influenzato da Fichte, andò oltre un riformismo agitatorio. Anzi, più di Fichte Lassalle aderì allo stato presente, in particolare allo stato autoritario prussiano. Cooperative di produzione dei lavoratori con credito statale dovevano formare una tappa di passaggio alla futura società socialista: dell'utopia fichtiana si poteva veramente abusare verso questo surrogato della rivoluzione. Ma un socialismo nella Germania del 1800 possiede una freschezza storica e una nobiltà di cui non può assolutamente essere fatto un uso indebito. Esso mostra precisamente quell'ingenuità geniale, quella giovinezza intuitiva che mancarono a un Lassalle verso il 1860, che mancarono persino come scusa al riformismo più tardo. Lo stato commerciale chiuso resta il primo sistema di lavoro organizzato dedotto dai diritti originari e illustrato utopicamente. Di più: lo scritto fichtiano ritiene il socialismo possibile in un solo paese, sufficientemente grande e autarchico.

La miseria nel frattempo non restò in ozio e crebbe in modo sconvolgente. Se sino a quel momento aveva colpito i contadini, ora si aggiunsero gli operai. Quanto più un paese era economicamente avanzato, tanto più spaventosa diveniva la condizione dei suoi poveri. Il servo della gleba aveva condizioni di vita sufficientemente dure, la misura del dolore pareva colma. Ma la miseria dei primi operai di fabbrica superò addirittura i tempi più grami della miseria contadina del medioevo. Le prime fabbriche erano vere e proprie galere: un proletariato affamato, insonne, disperato fu incatenato alle macchine. Il profitto degli imprenditori non conosceva né compassione né pause, il lavoro giornaliero durava diciotto ore e anche più, un lavoro sporco quant'altri mai. Mai una parte così grande di uomini fu così infelice come in Inghilterra alla fine del XVIII secolo. Il primo che protestò contro tale situazione fu un medico, di nome Hall, che vedeva come imputridisse il midollo della nazione. Nel 1805 comparve il suo scritto *The effects of civilization*; accanto allo sdegno medico ed etico vi si trovano numerose proposte utopiche di miglioramento. I poveri, dice Hall, non ricevono neppure un ottavo del risultato della loro fatica; la caratteristica dell'epoca, secondo lui, è che i ricchi diventano sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri. L'unica salvezza consisterebbe nel bloccare lo sviluppo industriale, ma non per ritornare a un cosiddetto buon tempo antico. Hall vedeva già che non si sarebbe guadagnato molto se fossero sparite le industrie, ma fossero rimasti i proprietari fondiari. La terra doveva essere nuovamente suddivisa in parti eguali tra tutte le famiglie del paese: al di là della distruzione delle macchine spuntava così un futuro popolato da liberi contadini. Se questo appello contro la miseria delle fabbriche non destò grandi echi, in quanto lanciato da un semplice filantropo, tanto maggior risonanza incontrò l'appello di un proprietario stesso di fabbrica, soprattutto perché era corredato da un esempio estremamente utile.

L'esempio che un operaio ben nutrito e non scontento produce meglio e in metà tempo di uno schiavo da galera. L'autore di questa scoperta, e non solo di questa, era *Robert Owen*: Owen, un'anima *candidissima*, «un uomo», come dice Engels, «di una semplicità di carattere infantile fino al sublime, e al tempo stesso un organizzatore nato di uomini», fu al contempo uno dei primi

utopisti del XIX secolo che si posero una meta socialista-federativa. Tra i suoi molti scritti spiccano *The Social System* del 1820 e *The Book of the New Moral World* del 1836; nel primo Owen si distacca dalle istituzioni di beneficenza patriarcali per volgersi al comunismo, nel secondo tenta di raccomandarlo, in virtù della sua bontà, ai propri colleghi. Ma se l'utopista può segare il ramo su cui siede in quanto capitalista, era una pretesa fantastica esigere la stessa cosa da capitalisti che non erano utopisti neppure per hobby. Owen riteneva ancora raggiungibile la salvezza sociale mediante riforme; respingeva lo sciopero e persino la lotta per le libertà politiche, egli voleva una riconciliazione, si aspettava che duchi, ministri, industriali rinunciassero al capitalismo per pura ragionevolezza e filantropia. E stranamente l'industriale Owen giudicava modesto il ruolo futuro dell'industria; chiedeva sì l'introduzione del vapore e delle macchine nelle officine, non sostenne mai la distruzione delle macchine, ma la grande industria nei sogni sul futuro del proprietario di fabbrica di New Lanark non svolgeva ancora il ruolo principale. Nonostante questa debolezza, Owen organizzò il suo comunismo filantropico in contatto con i quaccheri, per mezzo dei quali giunse a conoscere gli scritti di Winstanley, il comunista agrario della rivoluzione inglese. Soprattutto Owen fece sua la teoria del valore del lavoro appena pubblicata da Ricardo, con tutte le conseguenze, senza traccia di riserva nei confronti dei «dirigenti dell'economia». Ricardo aveva scoperto che l'unica misura del valore di un prodotto è la quantità di lavoro in esso contenuta; su questa teoria Owen costruì il progetto di una comunità futura in cui ognuno potesse pervenire al pieno godimento della quantità di valore da lui prodotta, con la cessazione del profitto capitalistico che nasce dal lavoro non pagato. La strada che conduce a tale comunità è invero ancora totalmente riformistica: l'istituzione di un grande magazzino deve permettere a ciascun produttore di depositare i beni d'uso da lui prodotti. Come compenso egli ottiene un biglietto di lavoro che dichiara il valore del lavoro incorporato nel prodotto depositato e autorizza il prelievo di prodotti di valore equivalente. Un simile bazar di scambio fu realmente istituito da Owen a Londra nel 1832, come borsa del lavoro in cui i produttori confluivano senza la mediazione dei capitalisti, tentando di evitare la maggiorazione data dal profitto. Non può stupire che questa ingenua organizzazione fallisse nel giro di pochi anni, e certo a causa di

quel tratto utopico ancora pre-capitalistico, che pretendeva di regolare l'economia muovendo dalla distribuzione anziché dalla produzione. La sovrabbondanza dell'offerta tipica dell'anarchia capitalistica continuò anche nel bazar di scambio; nonostante i «consigli di distretto» introdotti da Owen «per coordinare i bisogni esistenti». In termini più radicali della comunità di consumo era pensata la vera e propria comunità del futuro; vi si ritrova, come dice Engels con tanta ironia quanta ammirazione, «l'elaborazione compiuta dell'edificio per la comunità comunista del futuro con pianta, piano prospettico e veduta complessiva a volo d'uccello». Una volta abolita completamente la proprietà privata negli insediamenti cooperativi sarà fondato un nuovo sistema di produzione, su basi agricole e artigianali, in cui non sarà certamente autorizzata una produzione su vasta scala. E tutto senza famiglia; Owen si scagliò con maggiore irruenza di qualsiasi altro utopista contro la forma presente del matrimonio. Per lui il matrimonio rappresentava una schiavitù sessuale e di relazione a vita, era la menzogna che rende normativo il caso limite di un amore duraturo e lo finge convenzionale. Owen chiamava la proprietà privata, il matrimonio e la religione positiva la «trinità del male», tre idoli che producono solamente infelicità umana. Quindi la struttura agrario-artigianale non riproduce nulla delle sue vecchie forme sociali, nonostante il progetto dell'antica organizzazione di villaggio. Gruppi federati di trecento, al massimo di duemila persone, ricopriranno la terra, pronti ad aiutarsi collettivamente al proprio interno e reciprocamente. Tuttavia l'unico insediamento del genere che ricoprì la terra, New Harmony nello stato dell'indiana, connesso all'«etica del vicinato» dell'epoca dei pionieri americani, fallì anche più nettamente del bazar di scambio londinese; l'epoca delle colonie settarie era infatti finita. Nel periodo del capitalismo maturo tali piccole strutture non potevano essere più avanzate del loro ambiente capitalistico, anzi - quanto meno per tecnica produttiva - risultavano notevolmente arretrate. Ma Owen non puntava prioritariamente a un miglioramento della produzione, per giungere a una migliore condizione umana egli voleva migliorare innanzitutto il mezzo di produzione più nobile, l'uomo, e farlo uscire ripulito dalla sporcizia della fabbrica. Di qui la limitazione a cerchie di vita di dimensione ridotta, praticabili in modo umano; di qui non da ultimo il sogno *pedagogico* oweniano su vasta scala sociale, il sogno

di formare un'umanità nuova. Secondo la teoria oweniana gli uomini possiedono a grandi linee un carattere innato, ma queste grandi linee vengono fissate definitivamente solo dalle condizioni in cui l'individuo si trova. Se tali condizioni sono in ordine, anche l'uomo sarà in ordine, sereno e buono. Questo suo ristabilimento può essere realizzato meglio che mai all'interno di piccole comunità federate, che non conoscono divisione del lavoro, separazione tra economia urbana ed economia rurale, burocrazia. Proprio a causa dello scopo pedagogico-umano che pareva aver bisogno di un contatto umano ravvicinato, nel sogno di desiderio oweniano non c'è nessuna grande impresa compatta, al contrario l'internazionale si frammenta in isole federate.

Tutte queste buone cose dovevano giungere, essere istituite di colpo. La vita condotta sino ad allora pareva a Owen un'unica notte immota, da cui la vita nuova si stacca senza mediazioni. Il pensiero di Owen è quasi completamente astorico; ciò lo distingue dall'altro grande utopista federativo, *Charles Fourier*. Già il suo primo scritto, la *Théorie des quatre mouvements* del 1808, critica il presente su base storica. Più tardi Fourier ha sconfessato questo scritto, tuttavia esso resta la base delle sue altre opere maggiori. Sia il *Traité de l'association domestique agricole*, del 1822, sia *Le Nouveau Monde Industriel*, del 1829, al pari del primo scritto fondono insieme critica del presente, storia, cori del futuro. In particolare esistono, secondo Fourier, quattro epoche di cui quella anteriore tende verso quella di volta in volta successiva, che non può più essere annullata. La prima epoca è l'epoca felice dell'istinto comunistico originario, la seconda è l'epoca della pirateria e dell'economia di scambio immediata, la terza quella del patriarcato e dello sviluppo del commercio, la quarta quella della barbarie e dei privilegi economici. Questi ultimi sopravvivono all'interno della quinta epoca (che coincide ancora largamente con la quarta): l'epoca della civilizzazione capitalistica, che è il presente. E' caratteristico della forza storica di Fourier il fatto che egli critichi il presente non come tutti gli utopisti precedenti partendo da uno stato ideale, bensì come il prodotto di una degenerazione riconoscibile già immediatamente, come un'intollerabile accentuazione della barbarie. Fourier dimostra «che l'ordine civilizzato innalza ogni vizio che la barbarie esercita in modo semplice a modo di esistenza composito, ambiguo, equivoco ed ipocrita»; in questo modo storicamente fondato egli

diviene non solo satirico, ma anche *dialettico*. Benché Fourier rappresenti altrettanto poco quanto Owen gli interessi di classe del proletariato nel senso della lotta di classe, non crede che la società borghese sia migliorabile in quanto tale o a partire da se stessa. Senza conoscere Hegel e a oltre una generazione da Marx, Fourier scopre la tesi straordinaria secondo cui «nella civiltà la miseria scaturisce dalla stessa abbondanza». La miseria non è più considerata (come ritengono ancora decenni dopo gli economisti borghesi e come ancor oggi si ritiene in America) una condizione passeggera, che verrebbe accantonata da sé dalla cornucopia della ricchezza crescente. Al contrario, la miseria è il rovescio dialetticamente necessario dello splendore capitalistico, posta con esso, da esso inseparabile, in crescita con esso; per ciò la civiltà capitalistica non può eliminare la miseria e non lo farà mai. La stessa genialità dialettica rese Fourier sensibile alle tendenze che all'interno della contemporanea *incohérence industrielle* urgevano verso la maturazione e il mutamento. A proposito del futuro prossimo del capitalismo, sin dal 1808 Fourier ha predetto la fine definitiva della libera concorrenza e la formazione dei monopoli. In un'epoca che aveva appena spezzato le limitazioni corporative e vedeva gli inizi della libera concorrenza, Fourier profetizzava con incredibile acutezza la bancarotta del liberalismo economico. Egli sperava a questo proposito che già prima della formazione dei monopoli un rivolgimento sociale abolisse l'«anarchia commerciale», concedendo all'umanità un'esistenza garantita al di là del capitalismo. Anche questa garanzia sarebbe disposta nelle tendenze della civiltà capitalistica, al punto che Fourier afferma: «La civiltà in sé, secondo la volontà della natura, tende al garantismo». Ma alla fine della critica e anche della profezia la mediazione storico-dialettica di Fourier si sfalda visibilmente; una fantasia desiderante puramente soggettiva prescrive al futuro le proprie immagini. Il fine era l'organizzazione cooperativa della produzione e della distribuzione dei beni; Fourier scorgeva in modo sorprendente i suoi inizi nelle contemporanee casse di risparmio, nelle società di assicurazione cooperative e in simili caricature borghesi di un garantismo socialista. Benché Fourier abbia previsto stadi successivi della produzione, appunto la formazione di monopoli industriali, egli si è limitato a temerli, non li ha salutati, come Saint-Simon, per non dire di Marx, come stadi più avanzati e non li ha inclusi nell'utopia. Lo sguardo e la

valutazione di Fourier restano qui piccolo-borghesi, inoltre nel suo garantismo federalistico si manifestano simpatie anarchiche. Come Owen egli progetta piccole comuni, i cosiddetti falansteri, addirittura - una anomalia nel mondo delle utopie - senza una totale abolizione della proprietà privata. Anzi anche all'uomo del futuro deve essere concesso di conquistarsi la propria indipendenza, lavorando una piccola proprietà; certo non per sfruttare gli altri (non esiste proprietà dei mezzi di produzione), ma al fine di impedire l'annientamento dell'individuo nel collettivo. Anche i falansteri sono pure comunità individualmente autonome, comuni chiaramente affidate a millecinquecento persone o poco più; ogni falange mantiene al proprio interno un accurato equilibrio tra individuo e collettivo. Anche tra loro i falansteri sono semplicemente associati, benché sotto una direzione mondiale abbellita dalla fantasia; nessun *altro socialismo* ha corso qui tranne quello *federativo conforme alla persona*. Il lavoro agricolo e artigianale nei falansteri e l'assenza della grande industria doveva conservare alla comunità la dolcezza di una pastorale nel bel mezzo del fronte socialista. Due ore di lavoro sono sufficienti a che il lavoro resti un piacere, e inoltre sono previsti frequenti cambiamenti d'occupazione, in accordo con la «passione sfarfallante» nell'uomo e con l'inclinazione ad almeno trenta mestieri che ciascuno, secondo Fourier, ha in sé. Su questo punto l'utopista diventa quasi americano: la flessibilità e la multilateralità del pioniere non viene però impegnata nella prateria, ma nelle sicure città-giardino dei falansteri del futuro. Come in Owen, tutta questa libertà senza divisione del lavoro e questa esplicita utopia *federativa* non serve tanto a una produzione sovrabbondante quanto alla vittoria della nostra «passione fondamentale»; questa per Fourier - con un improvviso sorprendente ottimismo - è il cristiano amore del prossimo. La civiltà capitalistica ha già in sé la tendenza che conduce alla nuova condizione della società (come ogni epoca ha in sé le basi di quella che la segue), nonostante i temuti monopoli, che il socialismo deve estinguere ancora in germe: ma lo stato del futuro di Fourier scaturisce con «necessità», più che storica, «geometrica» dal «principio supremo del cristianesimo». Fourier immagina la sua comune come una musica di pura armonia cristiana e le voci che esigono questa più alta federazione non sono solo quelle dei singoli uomini, ma anche quelle delle singole pulsioni nell'uomo. In tal modo Fourier ha

elaborato addirittura una sorta di contrappunto antropologico, con dodici passioni e non meno di ottocento caratteri; tutti, una volta che la società sia ben intonata e si sia abolita la dissonanza della menzogna, godono la vita di un amore universale. Un ricco accordo complessivo è la destinazione dell'uomo sia in sé che nel suo rapporto con il mondo. «La sua destinazione industriale è di armonizzare il mondo materiale; la sua destinazione sociale è di armonizzare il mondo delle emozioni e della morale; la sua destinazione intellettuale è di scoprire le leggi dell'ordine universale e dell'armonia». Di conseguenza l'utopia di Fourier costruisce pure connessioni in cui predomina una necessaria consonanza; l'utopia è medicina e iniziazione alla concordia. Senza povertà, senza quella divisione professionale che frammenta l'uomo; qui troviamo la comune federativa, una costruzione felice sul tipo della giovane America di Walt Whitman, ma senza capitalismo.

Utopie centralistiche nel XIX secolo: Cabet, Saint-Simon

Non necessariamente ciò che apporta felicità anziché miseria dev'essere di per sé confortevole. E così anche il piano inteso a distruggere la durezza della vita non sempre è un piano soffice. In Owen e Fourier la vita migliore appare in termini individuali e federativi entro una cornice flessibile. Invece i centralisti che fanno ora la loro comparsa, più vicini all'industria, rendono organizzata la libertà e potente la solidarietà. Anziché per insediamenti pensano per grandi complessi economici, in luogo dei «consigli di distretto» oweniani emerge un rigido sistema amministrativo. Si potrebbe anche affermare che all'interno della libertà ricompare un ordine più rigoroso, che la libertà viene affermata non più come libertà economico-individuale, ma solo come libertà sociale, vale a dire orientata a fini comuni. E' quindi più di un tratto caratteristico, è decisivo che gli utopisti centralisti non adornino più i loro sogni con campi, case e officine, con gruppi di contadini e artigiani. Essi approvano i mezzi di produzione collettivi dell'industria, limitandosi a negare il «soggettivismo» con cui sono utilizzati e amministrati. Cabet fu uno dei primi a rivolgersi così ai lavoratori e fu sentito come un portavoce del loro robusto futuro. Anch'egli naturalmente credeva sempre, credeva ancora che la

tensione tra povero e ricco poggiasse su di una sorta di malinteso, appianabile senza alcuna lotta di classe. Non faceva più affidamento sullo zefiro della facondia umana, ma certo sperava che sarebbero bastate le crisi a convincere, se non la coscienza, l'intelletto dei capitalisti. Prescindendo da questo aspetto, l'utopia di Cabet sta interamente dalla parte dei progetti rigorosi non sentimentali, organizzativi. Il suo *Voyage en Icarie* del 1839 solo in apparenza ripropone un nuovo sogno di un'isola e di un insediamento: la sua Icaria invero era moderna e complessa. In questo senso Cabet nel programma del 1840 utilizzò per la prima volta il termine *comunista*; Heine introdusse i neologismi *comunista*, *communisme* nella lingua tedesca. Non sono *communités partielles* a dover ricoprire la terra, Icaria è una formazione unitaria, altamente industrializzata, sorretta da una forte nazione di lavoratori. Cabet esalta l'industria e la sua energia rivoluzionaria: «Sono i semplici elementi del fuoco e dell'acqua a far saltare in aria l'aristocrazia e a scaraventarla a terra. Ci sono i quattro vecchi elementi, ma il vapore è il quinto e non è meno importante degli altri, perché esso crea il mondo dell'avvenire, esso separa il nostro presente dal passato». Lo stato del futuro che doveva sorgere dall'industria organizzata era pensato con tutta l'eleganza e la precisione del sistema decimale. Un dittatore doveva forgiare il metro campione politico, in sé il sistema decimale rappresenta la più chiara logica dell'ordine. La terra del progetto è suddivisa in cento province di estensione e popolazione pressoché eguali; ogni provincia a sua volta si suddivide in dieci comuni; province e comuni sono governati dal cervello del lavoro della loro città, con al vertice Icara, il centro, un cristallo perfettamente razionalizzato. La giornata è regolata minuziosamente, sette ore di lavoro per gente che si alza presto il mattino, una giornata alla Campanella, occupata da cima a fondo con uniformi da lavoro e comitati. Esistono solo giornali d'ufficio e per il resto nessun tipo di supporto a una critica organizzata; ingegneri e impiegati governano un mondo specializzato - il contrasto con i falansteri di Fourier non potrebbe essere più netto. In nessun'altra utopia l'orologio regolato eternamente sul servizio fu esteso a tutta l'esistenza con tanta poca repulsione, con tanta idolatria dell'esattezza. Ovunque - quale elemento reale, accanto all'idolatria - regna l'economia socialista pianificata: un comitato industriale stabilisce in anticipo quantità e tipo dei beni che

debbono essere prodotti annualmente. Così la produzione fa a meno di quelle crisi che annientano il benessere e rendono per gli stessi capitalisti un inferno il loro sistema. Tuttavia i capitalisti non erano disposti a lasciarsi guarire dalla loro malattia a prezzo della loro vita: non c'è nessuna Icaria volontaria. Così, alla fine, contro la sua stessa teoria, Cabet sperimentò piani di insediamenti di natura minima, proprio come Owen. Icaria era stata progettata come uno splendido stato operaio con tanto di metropoli al suo centro; nella realtà non fu che una stentata colonia impiantata da pionieri comunisti sulle rive del Missouri. Nonostante la forza vapore, un'estesa meccanizzazione e il tentativo di un'impresa modello, la colonia fallì, inghiottita dalle paludi e dalla prateria. Tuttavia la piccola Icaria era pensata solo come un surrogato; quella vera doveva insediarsi sulla Senna, era stata infatti pensata come la Francia perfetta del sistema decimale e dei dipartimenti, da cui, dopo il caos e la confusione medievali, erano state rimosse anche le contingenze della proprietà privata.

Il vapore a quei tempi sconvolse ogni cosa più rapidamente e più a fondo di quanto non si fosse sognato. Non ancora per il meglio, per quanto concerneva i lavoratori, il meglio era ancora solo una speranza. Speranza sostenuta in particolare da *Saint-Simon*, che ancor più di Cabet si infiammava ad esaltare la vita industriale. In compenso Saint-Simon concepiva questa vita, nel suo carattere di attività, di nuovo in modo troppo ampio e indifferenziato: con il lavoratore egli utopizzava anche l'imprenditore. Il contemporaneo di Fourier non possedeva il suo acuto sguardo dialettico; gli sfuggì di conseguenza la genesi della miseria dalla ricchezza, l'opposizione tra proletariato e borghesia. Egli puntò quindi su una «classe lavoratrice» in assoluto, concepita come i «membri produttivi del popolo»; tra questi si annoveravano, in quanto il loro interesse al profitto non sembrava comunque derivare dall'ozio, anche i capitalisti, i contadini, gli operai, i commercianti, gli imprenditori, gli ingegneri, gli artisti, gli scienziati - tutti i tipi che non godono di un privilegio feudale ereditario appartengono per Saint-Simon alla parte creativa dell'umanità e di conseguenza al suo futuro. Saint-Simon non considerava ancora la borghesia come classe specifica, perciò, benché abbia desiderato tutta la vita di stare dalla parte «dei più numerosi e dei più poveri» gli sembrava perfettamente possibile un pacifico equilibrio tra capitale e lavoro. Ciò che oggi è demagogia

o stupidità armonicistica dell'ultimo tavolo di amici del caffè, allora era ancora un semplice abbaglio per il recente up to date industriale, per la modernità di tutti coloro che si occupavano della forza vapore, dell'industria e del progresso. Lavoratori e imprenditori erano contemporaneamente al vertice dello sviluppo; entrambi si differenziavano così in egual misura dalla feudalità imputridita. Una proprietà acquistata con il lavoro personale, senza diritto ereditario, era diversa da quella ricevuta dal nobile proprietario fondiario, il parassita con venti antenati; la potenza della ricchezza conquistata grazie al proprio lavoro era più progressiva della potenza della ricchezza fondata sulla tradizione feudale. Resta il proletariato; ma al Saint-Simon della *Réorganisation de la société européenne* esso apparve, nella debolezza e immaturità che allora lo caratterizzavano, ancora completamente passivo e minorenne. Pertanto si fece appello agli «eroi dell'industria», che dovevano trasformare il proletariato da oggetto dello sfruttamento a oggetto altrettanto passivo del soddisfacimento - nel «progresso della rivoluzione industriale». In questa convinzione Saint-Simon e i suoi seguaci si avvicinavano a molto di ciò che oggi i tecnocrati (del resto di nuovo quasi scomparsi) praticano o sperano; furono discepoli di Saint-Simon i primi a progettare i canali di Suez e di Panama, il tutto nella cornice del miglioramento sociale del mondo. Saint-Simon stesso lodava la «capacité administrative» nei rappresentanti attivi della borghesia in ascesa; in particolare i banchieri, esponenti dell'istituzione centrale della vita economica moderna, sarebbero predestinati a fornire il loro aiuto al popolo, a divenire pubblici funzionari della comunità popolare industriale. Bazard, il teorico della scuola, spiegava che i banchieri potevano sottrarre denaro ai re e ai parassiti feudali; in generale gli istituti bancari sarebbero i germes organiques del futuro sistema sociale. Tutto ciò, nonostante che Bazard, per primo tra i saint-simoniani, avesse abbandonato la fede del maestro in un «industrialismo» unitario e avesse descritto la lotta di classe all'interno della società industriale. A sua volta Louis Blanc, tardo discepolo di Saint-Simon e discutibile uomo d'azione, credeva di poter rendere socialiste le istituzioni capitalistiche, eliminando tra esse tutte quelle private, tra cui anche gli istituti bancari, e mobilitando lo stato. Lo stato deve eliminare mediante la propria concorrenza la concorrenza privata, con crediti statali verranno aperti «opifici nazionali» destinati alla

produzione dei beni; il governo stesso è il supremo ordinatore della produzione. Sorge in questo modo, secondo l'espressione comprensiva di Lorenz von Stein, la novità di un «socialismo governamentale». Ma questo, anche secondo l'avviso di Blanc, è conseguibile più facilmente con un colpo di stato che con una rivoluzione. L'ammirazione di Saint-Simon per la «capacité administrative» dei banchieri, in Blanc non appariva più come un socialismo di stato, bensì come un capitalismo di stato, con il compito paradossale di funzionare in modo socialista. Ogni alleanza del socialismo con il capitalismo di stato, come lo sfruttamento capitalistico per via burocratica, ogni mascheramento da socialismo del capitalismo di stato avviene sulla strada indicata dalla bussola di Louis Blanc. Certo, anche qui la «società si approprii dei mezzi di produzione», ma si tratta di una società che non ha alcuna rivoluzione sociale alle spalle e che, in modo ancor più accentuato rispetto alla vecchia società, grazie a una combinazione di forme socialiste e di polizia politica potrebbe rendere formidabile, senza scioperi e contraddizioni, il sistema del profitto. In simili progetti ambigui finì per precipitare, tra simili stranezze finì per smarrirsi la grandiosa concezione di Saint-Simon - una vera concezione d'avanguardia - secondo cui la grande impresa stessa conteneva in sé elementi socialisti. Saint-Simon è ben lontano dal livello della critica della società del suo contemporaneo Fourier, ma supera altresì di gran lunga il socialista federativo nell'intuizione che non l'associazione, bensì l'organizzazione avvicina il socialismo.

In tutto ciò l'odio del conte nei confronti dei vecchi signori, nella misura in cui hanno una faccia di bronzo, era certo autentico come pure variegato. Non a caso Saint-Simon si presentava con *due titoli*, ovvero contemporaneamente come «soldato di Washington» e come «discendente di Carlo Magno». Come combattente contro i lord rappresentava i lati negativi dell'attività industriale, che non poteva negare, esclusivamente come forme ereditate o rinnovate della vecchia servitù della gleba. Di conseguenza Saint-Simon considera ogni imprenditore sfruttatore come un neo-feudale, ovvero l'origine primaria dello sfruttamento e dell'oppressione non è l'industria, ma solo il suo atteggiamento feudale. Tale appare a Saint-Simon, abilmente ripreso e trasformato, lo stesso liberalismo economico, cioè quell'atteggiamento che siamo abituati a considerare come l'estrema antitesi del mondo delle corporazioni e

dei ceti. Ai suoi inizi il liberalismo sarebbe stato davvero tale antitesi, avrebbe distrutto il feudalesimo, ma spesso solo allo scopo di porsi al suo posto, ricorrendo agli stessi mezzi impietosi di oppressione. «Il vero motto dei capi di questo partito è: Ote-toi de là que je m'y mette» - con questa affermazione Saint-Simon ha in effetti caratterizzato in modo eccellente e con largo anticipo i nuovi cavalieri di rapina, le ideologie di dominio neo-feudali e le forme del lusso capitalistico non solo del XIX, ma anche del xx secolo. Ma Saint-Simon crede che la proliferazione della debolezza non sia essenziale al «sistema industriale»: le benedizioni dell'industrialismo iniziano non appena aboliti il diritto ereditario e le altre forme di dominio connesse a proventi non derivanti dal lavoro. Questo per quanto concerne l'odio autentico contro il feudalesimo; ad esso si connette però una *seconda configurazione*, quella dell'*amore-odio per la feudalità* a cui la condanna del liberalismo offre un ponte sorprendente. Il conte Saint-Simon, il supposto discendente di Carlo Magno, visse in piena età della restaurazione; già per la sua ammirazione per la «capacité administrative», ma soprattutto per il centralismo, non era inaccessibile a concezioni autoritarie. Così egli credette di rinvenire proprio nel sistema pre-capitalistico (e nel cattolicesimo ad esso collegato) elementi significativamente degni di essere conservati, ben diversi dall'oppressione e dall'ostilità antipopolare. Se il *profeta dell'industria* è implacabile nei confronti del feudalesimo, il *profeta del collettivo centralizzato* vede nel medioevo, con i suoi vincoli, l'Europa migliore. In ciò Saint-Simon è spesso vicino ai pensatori della restaurazione del suo tempo, agli avversari della rivoluzione e ai «tradizionalisti» tipo de Bonald e de Maistre, ai predicatori e agli anticapitalisti reazionari. Si confronti in proposito la speranza di de Maistre: «Tout annonce que nous marchons vers une grande unité» o l'altra, interamente nello spirito della santa alleanza, formulata nel suo *Etude sur la Souveraineté*: «Le gou-vernement est une vraie religion, il a ses dogmes, ses mystères, ses prêtres». Questo è pathos dell'ordine mistificato, in puro stile Campanella, cui si ricollega ora anche Saint-Simon, alle prese con l'organizzazione della sua industria. Infatti il liberalismo ha sì distrutto il sistema feudale, ma anche laddove non ne ha preso il posto, ha compiuto solo metà dell'opera, perché il suo risultato è solo negativo, di pura distruzione di ciò che è stato. Il «soggettivismo» economico, e non solo economico (contenuto nel

principio manchesteriano, nel laissez faire, laissez aller), ha dissolto e atomizzato la società; in mezzo allo slancio sfrenato dell'industria regnano il caos e l'anarchia. L'intenzione di Saint-Simon era di bandirli, imponendo alle forze produttive scatenate quella «capacité administrative» che proprio con i giacobinismi non ha nulla a che vedere. E che piuttosto crea ordine, controllo dall'alto di una istituzione centrale, insomma una nuova gerarchia. E' questo, nel saint-simonismo, il paradossale incontro, gravido di conseguenze, tra socialismo e reazione, uniti nell'odio contro la libertà economica individuale. Non si dà così solo la caricatura del «socialismo feudale» che il *Manifesto del partito comunista* irride parlando dei «legittimisti» francesi e inglesi: il lato malefico del paradosso ha mostrato la sua influenza ancora nella civetteria di Lassalle nei confronti di Bismarck, nelle molteplici combinazioni di «prussianesimo e socialismo», di capitale di stato e socialismo. Ma il centralista Saint-Simon fece suo il romanticismo illiberale senza pensare minimamente ad una sua utilizzazione reazionaria e ovviamente senza alcun intento reazionario. Egli voleva rifunzionalizzare l'illiberalismo per *conseguire grazie ai suoi mezzi la luce e il valore umano del vincolo sociale*. Al pari di Fourier anche Saint-Simon era convinto che nessuna epoca passata fosse restaurabile come tale; e come lui ricavò questa convinzione da una periodizzazione della storia in fasi. Così, malgrado tutto, sul pronipote ed erede di Carlo Magno *la spunta alla fine* il soldato di Washington; e proprio in virtù della *coscienza storica*, che qui significa progresso e non restaurazione: «Le acque del passato hanno spento il fuoco della cavalleria e Nôtre-Dame, una rovina fin dalla nascita, è diventata una rovina reale». Poiché qui la storia attraversa tre fasi: una teologica che lascia che il mondo sia creato dagli dèi, una metafisica che lo deduce da astratte forze naturali o da idee, una positiva che lo concepisce analizzando i fatti e per mezzo di cause immanenti. La società industriale moderna rappresenta la fase positiva, di conseguenza è compiutamente fuoriuscita dalla mitologia religiosa e semi-religiosa delle prime due fasi, né può pertanto tornare all'idea di vita propriamente religioso-metafisica del feudalesimo. Ma certo sulla base del sapere può riacquistare il legame sociale e spirituale (sostanza), che in epoche precedenti era presente sulla base della fede. Feudalesimo e chiesa sono stati sostituiti dall'industria e dalla scienza, la materialità ha preso il posto della metafisica religiosa; ma proprio

la materialità esige un'istituzione centrale in cui possa - e siamo ancora una volta dinanzi all'idea di un medioevo secolarizzato e depurato dei suoi veleni - distribuire attraverso la «capacité administrative» una sorta di sacramenti per l'intelligenza. Il *Système industriel* di Saint-Simon (1821) e soprattutto la sua ultima opera *Nouveau Christianisme* (1825) mirano quindi a un'articolazione rigorosamente gerarchica delle funzioni industriali e a una fine, con il centralismo, della dilettantesca libertà di perturbare, della libertà come anarchia. L'autorità intellettuale, che nel medioevo era riservata al clero, è ora affidata ai ricercatori e ai dotti; lo stato industriale organizzato diventa - e precisamente senza indebolimenti, eternamente - la «chiesa dell'intelligenza». Alla sua testa starà un sommo sacerdote sociale, una sorta di papa dell'industria, lo spirito di un cristianesimo rinnovato la guiderà. Pensieri, questi, che una generazione dopo si sono ripetuti nella filosofia dell'ultimo periodo di Auguste Comte e animano sempre di nuovo il sogno fantastico delle nozze tra un socialismo sacro e un Vaticano profano. Qui il protestantesimo è una mezza misura lassista-individualistica, il deismo è una generalità lassista-agnostica; senza gerarchia non vi è religione, quindi neppure quella della nuova intelligenza. Il naturalista inglese Huxley ha chiamato una cosa del genere cattolicesimo meno cristianesimo, e dalla scuola comtiana è giunta una rettifica che era una conferma: la religione positiva del futuro sarebbe cattolicesimo più scienza esatta. Ma se ciò è vero per Comte, non lo è certo per Saint-Simon, il cui papismo sociale non era assolutamente concepito senza cristianesimo. Non si fondava infatti solo su di una architettura gerarchica, ma anche su di una umanità cristiana affinata e integralmente organizzata. Il precursore di tutte queste chiese del futuro o dell'intelligenza fu ovviamente - nonostante l'inclinazione antideistica di Comte - un deista, sostenitore della cosiddetta religione naturale: John Toland. Fin dal *Panteisticon*, del 1721, Toland non si era limitato ad esigere, come tutti i deisti, una religione che accantonando interamente ogni rivelazione trascendente «si accordasse con l'intelletto scientifico». Toland aveva anche istituito il suo Dio della natura («il Tutto da cui ogni cosa nasce e a cui ogni cosa ritorna») un culto proprio, quello «della verità, della libertà e della salute, i beni supremi dei saggi». E soprattutto, proprio come Comte, aveva proclamato nuovi santi e nuovi padri della chiesa, ovvero «gli spiriti più sublimi e gli

scrittori più eccellenti di ogni epoca». Qui c'è già la «chiesa dell'intelligenza», Saint-Simon vi aggiunse, nel periodo delle fabbriche e del romanticismo, il papa dell'industria e invero certe corrispondenze per quanto concerne il legame che prima non esistevano: le corrispondenze socialismo/organizzazione ecclesiastica. Prescindendo da questi aspetti, a dominare su tutto è il pathos dell'organizzazione sociale, qui ancora pathos per un'industria statale sociale concepita nei termini di uno sfolgorante illiberalismo. L'utopia di Saint-Simon è significativamente più vicina a Campanella che a Moro e ha in sé tutti i vantaggi, ma anche i pericoli, di una concezione collettivistica che non prevede nella sua organizzazione centralistica elementi democratico-federativi e anzi non si serve di essi per costruire solidalmente il rigore dell'organizzazione stessa.

Utopisti individuali e anarchia: Stirner, Proudhon, Bakunin

La vita che trascorre libera da ogni violenza non passa in genere per la migliore? Per padrona di se stessa, indipendente, non vincolata, in crescita spontaneamente, quanto meno in base a un proprio criterio? Lo stesso Saint-Simon ha detto in punto di morte: «Tutti i miei sforzi si possono riassumere nel pensiero di assicurare a tutti gli uomini il più libero sviluppo delle loro capacità». Miglior tutore, anche per la società, si mostra quello che di colpo non c'è più. Certo gli anarchici che portano utopicamente questo colpo, nonostante la loro tracotanza, fanno sempre mostra di un atteggiamento piccolo borghese. E non perché nella maggior parte dei casi provengono dalle fila della piccola borghesia, ma per i loro scopi che non tengono conto delle mediazioni; e sembrano spesso derivati da un mondo privato, «indipendente», fondato sulla rendita. *Stirner*, un insegnante disinibito più che un leone, ha cominciato con l'appello all'io in sé, all'esser proprietari di se stessi. Questo proprietario è uno degli eroi della *Sacra famiglia* di Marx; il curioso scritto *L'Unico e la sua proprietà* (1844) vuol liberare il singolo, e nessun altro, dalle «stranezze» ovvero dagli ultimi «fantasmi» rimasti dell'aldilà. Dal punto di vista dell'individuo integralmente privato, le stranezze che continuano a sopravvivere sono così quelle etiche e sociali. L'Unico rifiuta di lasciarsi ulteriormente addestrare a tali servizi ideali, al servizio

del prossimo, del popolo, dell'umanità. L'Unico è già di per sé uomo, non ha bisogno di divenirlo solo con l'assolvimento di doveri cosiddetti universali quindi chimerici. Qualunque Super-io decade insieme alle esigenze che da esso provengono: «Io non vivo per una professione, come il fiore non cresce ed olezza per mestiere». L'Io è il suo proprio Super-io e al contempo anche il proprio stato utopico, con i suoi simili intrattiene al massimo «commercio o alleanza» e ciò tanto a lungo quanto torna utile al proprio godimento. Appena l'alleanza si consolida, appena minaccia di divenire società o addirittura stato, l'Unico deve scioglierla. In poche parole, l'Unico che stringe il contrat social solo per sé, è un libero outsider non solo della società presente, ma di qualunque società pensabile. Ciò dimostra anche come esistenza ai margini e società siano complementari: lo stesso Unico non è altro che un fenomeno sociale. L'individuo stirneriano e le sue alleanze hanno diversi tratti in comune con la setta cinica; a parte l'assenza di bisogni il cinico è diventato anzi cinico sino in fondo. Il teatro naturalistico ha rappresentato volentieri questi individui unici, solo che essi non diventano il proprio stato del futuro, ma bohémien sarcastici e sventurati, o falliti che suscitavano compassione o appunto cinici nell'arte della menzogna vitale (si pensi a Braun in *Uomini soli* di Hauptmann, a Ulrik Brendel in *La casa dei Rosmer* di Ibsen, a Relling in *L'anitra selvatica*). E, nella stessa cerchia, il pendant dell'Unico è il filisteo, la cui totale libertà, che non è altro che quella della sfera privata, è al contempo totale limitazione. Anche come sogno sociale l'individuo messo in libertà non va oltre la società di imprenditori privati, o meglio dei piccoli rentier che appunto lo hanno liberato. L'Unico e la sua proprietà non è quindi l'iscrizione che adorna solo le insegne del libertinismo, ma anche lo scudo dei filistei, questo è proprio il caso dell'anarchico *Proudhon*. Certo all'inizio, per così dire quand'era ancora in culla, il canto di Proudhon suonava ancora rude, anzi le sue parole, che sarebbero ben presto diventate tanto piccolo-borghesi, sembravano piene di forza in un attacco senza precedenti contro la proprietà. Il primo scritto di Proudhon già nel titolo poneva la questione fondamentale: *Qu'est ce-que la propriété?*, a cui rispondeva con la frase divenuta famosa: la proprietà è un furto. Questa parola d'ordine, per quanto fosse tenuta in fondo sulle generali, non doveva solo sconcertare, ma dissacrare il sancta sanctorum borghese, presupposto dell'individuo borghese in

assoluto. Tuttavia Proudhon, che sarà più tardi il bersaglio della marxiana *Miseria della filosofia*, già nel suo secondo scritto assegnava alla propriété un'origine più simpatica, affermando: «La proprietà ha le sue radici nella natura dell'uomo e nella necessità delle cose». Il fondamento dell'individuo borghese resta così conservato, tuttavia ampliato utopicamente: tutti gli uomini vengono elevati a modesti proprietari, solo la proprietà del possessore deve restare così piccola da non diventare un mezzo d'assoggettamento degli altri. Anche Fourier, anche Saint-Simon non hanno abolito del tutto la proprietà privata, ma questa anomalia era un'anomalia anche nella loro teoria, ne costituiva una contraddizione, ed era del tutto accessoria. Mentre in Proudhon il mantenimento della proprietà deriva da una regola, da un principio a priori caratteristico per tutto l'anarchismo.

Esso deriva dal liberalismo astratto del XVIII secolo, così vicino all'anarchismo, e ricorda curiosamente antiche deduzioni giusnaturalistiche trasposte nell'utopia. L'utopia di Proudhon si fonda quindi su puri «assiomi» e «principi», certo rivoluzionario-borghesi, ma altrettanto statico-idealistici. Il primo assioma pone l'assoluta autonomia personale, con cui è incompatibile ogni disuguaglianza causata da circostanze sociali. Il secondo assioma pone l'idea della giustizia come forza, intrinseca alla persona, di rispettare e promuovere la dignità umana in ogni altra persona. Fin qui gli assiomi, cui si uniscono dei principi destinati innanzitutto a un uso storico, vale a dire alla conoscenza delle forze motrici della storia. Proudhon pone addirittura l'elemento astratto che gli sembra il principio o la principale categoria economica di un periodo come identico alla forza motrice di quel periodo; scambia in tal modo il fondamento della conoscenza, anzi il semplice motto di un riassunto sommario con il fondamento della realtà. Nell'ambito di questi principi interviene la dialettica, ma è una dialettica fraintesa: Proudhon non considera le contraddizioni economiche come fermenti del mutamento, le fissa invece in una semplice opposizione statica, in una pura dualità: la dialettica non indica altro che il lato luminoso e quello in ombra di ogni categoria economica. Cioè: la proprietà, il valore, la divisione del lavoro, il credito, il monopolio ecc. hanno ognuno il loro lato positivo e negativo; quest'ultimo va giudicato ed eliminato ricorrendo ai due «assiomi». Proudhon sviluppa questa sua «armonia del futuro senza contraddizioni» nel *Système des*

contradictions économiques ou Philosophie de la misère (1846) e soprattutto nella sua opera principale *De la justice dans la résolution et dans l'église* (1858). Tale armonia determina un'esistenza sociale che ha trovato il suo centro, la sua classe media e pertanto scorre tranquillamente come una ruota attorno al proprio centro; determina una società senza attriti, pertanto senza violenza, dunque senza stato. Tutto ciò è costruito sul fondamento dei due «assiomi»: sull'autonomia individuale dei produttori, concepiti come piccoli proprietari contadini e come piccolo-borghesi, e sul reciproco rispetto della persona e sulla mutualité ovvero sull'aiuto reciproco che ne scaturisce. La proprietà privata, dedotta dall'assioma dell'autonomia personale, che a sua volta essa garantisce, deve essere senz'altro purificata. E' stata infatti resa impura in primo luogo dall'apparizione della moneta, in secondo luogo dagli interessi sul capitale prestato. Entrambe queste dissacrazioni della proprietà privata debbono essere eliminate grazie a un credito sociale sufficientemente vasto, proprio nello spirito dell'aiuto reciproco. O più esattamente: con l'istituzione di una banca di scambio che, anziché denaro, emetta buoni di circolazione in misura corrispondente ai beni forniti. L'utopia di Proudhon vuole così abolire al contempo capitalismo e proletariato e non prima il capitalismo (mediante l'azione proletaria) e poi il proletariato (mediante l'autoabolizione di questa ultima classe che dischiude la società senza classi). Al contrario, si ha qui un livellamento o un'armonia del centro: borghesia e proletariato si dissolvono nel *petit propriétaire rural ou industriel*. Marx parla una volta della piccola borghesia come dello strato sociale in cui si smussano contemporaneamente le contraddizioni di due classi: proprio questa situazione viene ad essere eternata nell'ideale proudhoniano, quella di una classe media deproletarizzata e decapitalizzata. O come affermava più precisamente Marx proprio riguardo a Proudhon e alla sua conclamata «eguaglianza del possesso»: Proudhon elimina l'estraniamento nazional-economica all'interno dell'estraniamento nazional-economica. Quindi l'anarchia non sopprime tutte le contraddizioni, in particolare non quella del ramo borghese, su cui siede e che al contempo sega. Gli anarchici certo rifiutano i contrassegni esteriori del diritto borghese, cioè la coercizione statale e le leggi, ma lasciano intatta la sua essenza profonda: il libero patto tra produttori indipendenti o presunti tali. Ciò è chiarissimo proprio in

Proudhon, teorico dell'«Unico e le sue alleanze»; in Bakunin o in Kropotkin questo tratto si offusca in un mondo più grande di fuoco o di amore. Nella sua *Idée générale de la révolution* Proudhon spiega: «Voglio il contratto e non leggi; perché io sia libero l'intero edificio sociale dev'essere ristrutturato sulla base di un patto reciproco» (p. 138). Ma più avanti, dove si tratta di un elemento fin da principio essenziale per il contratto, vale a dire della sua realizzazione, l'anarchico è costretto ad aggiungere: «La norma secondo cui bisogna osservare il contratto non poggerà esclusivamente sulla giustizia (il secondo assioma), ma anche sulla volontà comune degli uomini che vivono insieme. In caso di necessità questa volontà costringerà al rispetto del contratto anche con la violenza» (p. 293). Nessun assioma aveva parlato di violenza e neppure di volontà comune. Tuttavia non è possibile fondare un'utopia sociale sul contratto, in quanto centro del diritto civile borghese, senza che rispuntino nuovamente le conseguenze della società della violenza. In questa contraddizione l'anarchismo si autoelimina: l'individuo del libero contratto - foss'anche il piccolo borghese ideale - non se la cava senza coazione. Ciò che proviene dallo strumento fondamentale della società basata sulla proprietà non può raggiungere un associazionismo libero dalla violenza. Un allievo americano di Proudhon, l'anarchico Josia Warren, professava ancora una concezione del tutto stirneriana: «Every man should be his own government, his own law, his own church, a system within himself!». Ma le proclamazioni radicali di libertà si risolvono da ultimo nell'ideale dell'eremita della famiglia, nell'angolino filisteo in cui si sente al suo posto. La realizzazione dell'utopia proudhoniana sarebbe l'onnipotenza della provincia, cioè, poiché eternizza come maggioranza proprio la classe media, la dittatura della mediocrità. Questa dittatura della mediocrità fa sentire del resto la sua minaccia ovunque una democrazia si appoggia su estesi ceti medi, accogliendo necessariamente in sé la loro infetta bontà da salotto, miscuglio di risentimento e incultura. C'è dunque -nello spirito, se non nella lettera di Proudhon - una sorta di comunismo trasposto, adornato di drappeggi piccolo borghesi. L'anarchia di Proudhon, con il suo contenuto filisteo e la modestia del comune buon senso che a tale contenuto corrisponde, ha comunque in sé un sistema di bohème alla Babbitt e una buona dose di kitsch rivoluzionario.

Che l'anarchia, nonostante tutto, non sia tutta qui, che di

passaggio sia apparsa come il terrore della borghesia, essa lo deve al più veemente dei suoi rappresentanti: *Michail Bakunin*. Bakunin non faceva appello alla classe media, ma all'indocilità che sa e desidera vivere senza sicurezze. Nelle cosiddette leghe o unioni sindacali era lui a tenere acceso il fuoco, a insegnare un entusiasmo pericolosamente vuoto. Un entusiasmo in cui entravano talora, ma per lo più solo nei canti, la foresta selvaggia e le libere steppe, la vita dei briganti della Russia meridionale. E' di Bakunin l'astratto principio secondo cui il piacere della distruzione è un piacere creativo, ed egli applicò questa «dialettica» alla reazione in Germania. Di qui venne la violenta propaganda dell'azione, con la quale dei singoli eliminando altri singoli volevano abbattere lo stato. Ma è di Bakunin anche la terribile dichiarazione (formulata nel 1868, in una lettera a Chassin, membro della bakuniana «Fraternité internationale»): «Il nostro grande maestro Proudhon diceva che la combinazione più sciagurata che possa capitare è quella che vede il socialismo allearsi all'assolutismo: gli sforzi del popolo per la liberazione economica e il benessere materiale con la dittatura e la concentrazione di tutti i poteri politici e sociali nello stato. Il futuro ci protegga dai favori del dispotismo: ma soprattutto ci salvi dalle conseguenze funeste e dagli inebetimenti del socialismo dottrinario o socialismo di stato... Nulla di vivente e di umano può crescere al di fuori della libertà e un socialismo che l'eliminasse dal suo centro o non l'assumesse come sua base e come suo unico principio creativo finirebbe col portarci dritto nella schiavitù e nella bestialità». Si cela in queste frasi tutta una monomania di odio dell'autorità, ma esse contengono al tempo stesso l'enfasi declamatoria e quell'irriflesso sentimento della libertà che si esaurisce nell'immediatezza, tipico dell'utopia anarchica. Per essa non è il capitale, ma lo stato, a rappresentare il male principale; su di esso s'appunta in primo luogo l'odio di Bakunin, tutto il resto appare come un male secondario, un male derivato. Se si distrugge lo stato crolla anche il capitale, in quanto esso vive solo grazie a questo conglomerato di carceri, soldati e leggi, anzi, esso deriverebbe proprio dallo stato in quanto il più antico oppressore. Secondo la teoria anarchica lo stato fu creato solo dai conquistatori e imposto ai conquistati che solo così furono costretti al lavoro servile e all'ilotismo. Lo stato, oppressore politico, precede dunque, sia cronologicamente che causalmente, lo sfruttamento e gli rimane preposto. Di conseguenza Bakunin nella

sua diagnosi considera lo stato, che in Marx è una semplice funzione economica, il focolare e l'origine di ogni rapporto di sfruttamento e pone al centro, a differenza dei marxisti, l'abolizione di questa funzione. Per i marxisti lo stato non ha neppure l'onore di essere propriamente distrutto, piuttosto, come afferma la frase famosa di Engels, con la scomparsa delle classi lo stato si estingue da solo. Questa concezione è una concezione economico-reale; per gli anarchici, invece, il profitto, la borsa, l'accumulazione sono messi in moto dallo stato e persino, in certo modo, dall'aldilà. Perché qui lo strumento dello stato viene di continuo feticizzato: il «Dieu est l'état» di Bakunin (1871) riporta l'origine dell'oppressione a Dio stesso; la fede in Dio (dunque una semplice falsa coscienza) è il signore di ogni autorità, di ogni diritto ereditario e quindi di ogni capitale. Nell'immagine anarchica del futuro la libera, atea Internazionale dei lavoratori prende il posto di stato e chiesa, e lo prende subito non mediante una presa di possesso, ma mediante la distruzione del potere statale; la libertà economica è poi una conseguenza immediata. Nel suo odio astratto del potere Bakunin, nonostante la propaganda dell'azione, rifiuta il potere anche quando esso è diventato rivoluzionario ed è un potere di governo nelle mani del proletariato vittorioso. Mediante la semplice abolizione dell'autorità nella nuova comunità comincia fin dal primo giorno la «*égalité des classes*», il matrimonio spontaneo, la fraternità spontanea. Anzi, non appena la nave dello stato affonda, scompare e affonda pure, per così dire, l'intero oceano inospitale, l'oceano dell'eteronomia, con i suoi squali e le sue tenebre; sotto il sole dell'autonomia, fiorisce la libera solidarietà. E' questa la fede anarchica, fondata, com'è evidente, sulla convinzione di una natura umana originariamente buona, corrotta solo dal rapporto signoria-servitù. Nel complesso l'immagine anarchica della libertà è in parte invecchiata ideologia individualistica del XVIII secolo, in parte è un pezzo di futuro nel futuro, per il quale mancano i presupposti nel presente. Se non nel putsch, in avventati e improvvisi atti eroici, in un lirismo politico che ignora l'epica e ancor più la dialettica della storia. Così l'anarchia vaga senza patria in meandri idealistico-vitalistici, senza materia, senza il sapere da detective sulla materia economica. Tuttavia una volta riuscito il rovesciamento sul terreno economico, alcuni motivi anarchici, in quanto condotti al posto giusto, diventerebbero anche

marxisti. Perché in effetti sono già presenti nel marxismo, ma significativamente non come postulati che riguardano il presente, bensì come profezie e conseguenze. Di essi fa parte la predizione engelsiana che abbiamo ricordato, la sua speranza che un giorno lo stato si estingua, che si trasformi da dominio sugli uomini in amministrazione delle cose. Di essi fa parte a pieno titolo la formula che Lenin, in *Stato e rivoluzione*, cita come uno degli scopi del comunismo: «Ognuno produca secondo le sue capacità, ognuno consumi secondo i suoi bisogni». Una formula di sapore anarchico - la quintessenza dell'assenza di coazione - che però non è di provenienza anarchica, ma, curiosamente, deriva da un saint-simoniano, da Louis Blanc, l'inventore del resto proprio discutibile degli opifici nazionali. In sintesi si può dire: il sogno di una società senza dominio, se concepito come tattica, è il mezzo più sicuro per non realizzarla; inteso come principio, una volta aboliti i fondamenti economici dello stato, diviene un'ovvietà.

Un castello in aria proletario nel periodo del Vormärz: Weitling

I sogni più colorati, di solito, sono quelli che precedono di poco il risveglio. Weitling, una delle ultime teste puramente utopiche, non ha dato l'immagine più ricca di una nuova epoca, certo però la più calda e carica di nostalgia. Era di origine proletaria, e già questo lo distingue dagli altri riformatori del mondo di cui ci stiamo occupando. Anche Proudhon era di origini plebee, ma si inserì ben presto nella piccola borghesia cui diede voce. Il proprietario di tipografia Proudhon esprimeva le sue preoccupazioni circa il credito, il *lavoratore artigiano Weitling* esprime la miseria proletaria e l'albeggiante coscienza della sua classe. Manca pertanto in lui quel tono compassionevole che così spesso gli utopisti più distinti adottano nei confronti dei più poveri; in Weitling amarezza e speranza nascono dal dolore personale. Weitling, per usare le parole di Franz Mehring, «ha abbattuto la barriera che separava gli utopisti dell'Occidente dalla classe operaia»: è questo il suo merito storico. Weitling non fu certo né presidente né dirigente della classe operaia tedesca, che, del resto, nella Germania del Vormärz stava appena cominciando a formarsi. Ma in lui si stabilisce un contatto, di più: un'identità tra un uomo della classe dei diseredati e la chiara consapevolezza che tale classe

disponeva allora di se stessa. Si trovano di conseguenza in Weitling sia elementi penetrantemente autentici che sorpassati; il suo pathos è affine a quello di un altro portavoce del primo proletariato, Babeuf. Weitling è la prima voce proletaria tedesca, Babeuf una delle prime francesi, e sicuramente, dopo che la rivoluzione francese venne strozzata, fu il primo a rappresentare quelle esigenze di eguaglianza reale circa la quale il bourgeois aveva ingannato il citoyen. Sussistono quindi delle connessioni, e per la purezza e per alcuni tratti di primitività, tra il capo degli «Egalitaires» e Weitling. Il manifesto del primo proletariato, che gli «Egalitaires» avevano fatto uscire nel 1795, è a torto quasi dimenticato: nel suo mondo affettivo (si potrebbe dire, nella sua confusa prospettiva e radicalità) si trova anche Weitling. Si ascoltino alcune frasi del manifesto di Babeuf: «La rivoluzione francese non è che la precorritrice di una rivoluzione molto più grande, molto più seria, che sarà l'ultima. Non più proprietà individuale della terra, la terra non appartiene a nessuno, noi reclamiamo, noi vogliamo il godimento comune dei frutti della terra, i frutti appartengono a tutti. Sparite, rivoltanti distinzioni tra ricco e povero, tra dominatore e dominato. E venuto il momento di costituire una repubblica di eguali, il grande rifugio (hospice) aperto a tutti». Questa «Repubblica degli Uguali», nelle condizioni delle forze produttive del tempo, poteva essere pensata solo nei termini in cui il piccolo borghese si è immaginato lo «stato del futuro» per tutto il XIX secolo come uno stato che divide, ripartisce e livella. Marx irride perciò la «rozza mania egualitaristica ascetica» di Babeuf, un'irrisione in cui non coinvolge l'intervento altrettanto puro e primitivo di Weitling. All'inizio Marx era addirittura incline a sopravvalutare Weitling e, a proposito della sua opera *Garanzie dell'armonia e della libertà* del 1842, scrisse: «Se si confronta l'arida, afona mediocrità della letteratura tedesca con questo grandioso e brillante debutto dei lavoratori tedeschi, se si confronta questa gigantesca scarpa infantile del proletariato con le dimensioni lillipuziane della scarpa politica che calza la borghesia si deve profetizzare una figura atletica alla Cenerentola tedesca». Ma più tardi Marx fu incline piuttosto a una sottovalutazione: «La presunzione utopica di Weitling era diventata incurabile e così non restò altro che rimuovere questo ostacolo dalla via dello sviluppo del proletariato». In effetti Weitling era diventato membro di una confusa ed esaltata «Lega dei giusti», in cui non mancavano influssi

proudhoniani, che aveva per motto «Tutti gli uomini sono fratelli». La differenza tra questa parola d'ordine e quella evidenziata da Marx, «Proletari di tutto il mondo, unitevi», è la differenza che intercorre tra il socialismo militante e quello ancor sempre lirico. Da ultimo Weitling si diede a esperimenti sociali, fondando in Colombia una banca di scambio dei mestieri che aveva per scopo una cooperazione armonica tra borghesia e proletariato. Può essere comunque che lo scopo indicato fosse uno scopo tattico, se non demagogico; Weitling (che morì nel 1871) partecipò agli inizi del movimento operaio tedesco negli Stati Uniti. Benché influenzato da Proudhon, Weitling non fu per nulla anarchico; in lui è più forte l'influenza di Saint-Simon che porta ordine nella libertà sociale. Già il suo primo scritto, *L'umanità, così com'è e come dovrebbe essere* del 1838, raffigura una «Costituzione della grande alleanza familiare dell'umanità», in cui il tempo di lavoro è precisamente regolamentato e la produzione esattamente adattata al consumo. Tale regolamentazione e tale adattamento avvengono su basi artigianali e in modo che «le due essenziali condizioni della vita umana, il lavoro e il godimento» siano sottoposte a un uguale ordine generale. «L'uno è l'ordine familiare o ordine del godimento, l'altro è l'ordine del lavoro»: il primo è composto dalle famiglie sotto la sorveglianza dei più anziani, il secondo è composto dai ceti di contadini, artigiani, insegnanti e dall'armata industriale. «La futura comunità dei beni è il diritto comune della società di vivere senza preoccupazioni in uno stato di benessere durevole; e la maggioranza non farà mai il tentativo di distruggere questo diritto perché è il suo proprio diritto, il diritto della maggioranza». E' il linguaggio popolare ingenuo e commovente, carico del sogno della vecchia condizione originaria e di quello cristiano; ma per quanto concerne il cammino che deve condurre a tale condizione il proletario Weitling è significativamente assai meno ingenuo della maggior parte degli utopisti borghesi. Egli possiede il senso di realtà proprio dell'uomo provato, più ancora della vittima del capitalismo: non crede più a provvedimenti socialisti da attuarsi «con l'aiuto» delle classi dominanti. Il proletario Weitling è molto superiore agli illusionisti che l'hanno preceduto, sa scrutare gli astuti e criticare i dilettanteschi credenti in ogni socialismo dall'alto. Lo testimonia questa sua dichiarazione: «Diffidiamo delle riforme calcolate per mezzo dei capitali come dei finanziari; da entrambi non dobbiamo aspettarci la perfezione,

piuttosto delle trappole di fronte alle quali la buona gente non è mai troppo in guardia». Risuona qui il monito a non lasciarsi fuorviare nel duro cammino della marcia verso il paese della felicità da gente anche peggiore dei cattivi profeti: dai cattivi amici. Questo monito è accompagnato da consigli meno realistici, ma sempre diritti e intrisi di un accento cristiano che non si udiva da tempo. Così nel *Vangelo del povero peccatore*, ma in particolare nelle *Garanzie dell'armonia e della libertà*, un nesso di sogni che ricorda in molti modi le speranze della guerra contadina tedesca. Due semplici frasi esprimono icasticamente atto e contenuto della rivoluzione sociale: «La paura è la radice della viltà e il lavoratore deve estirparla, questa pianta dannosa, facendo sì che al suo posto mettano radici il coraggio e l'amore del prossimo. L'amore del prossimo è il primo comandamento di Cristo e contiene in sé il desiderio e la volontà, e di conseguenza la felicità e ogni bene». E risuona pure una speranza avventista, poco prima della «primavera dei popoli» del 1848: «Giungerà un nuovo Messia, per realizzare l'insegnamento del primo. Egli distruggerà l'edificio fradicio del vecchio ordinamento sociale, condurrà nel mare dell'oblio le fonti delle lacrime e trasformerà la terra in un paradiso». Weitling non era un grande architetto, ma il suo castello in aria ha misure particolarmente umane. Vi concorre in qualche modo la mano benefica della donna, un pezzo dell'utopia femminile e materna cui ripugnano dal profondo del cuore guerra e rozzezza, sfruttamento e tirannia. Ma innanzitutto nella costruzione di Weitling c'è un pezzo del lavoro del figlio del falegname, una componente di amore cristiano-originario. Anche Saint-Simon aveva tentato di ricostituire il nesso tra Gesù e il tribuno del popolo, ma dal suo tentativo sortì più che un nuovo cristianesimo un nuovo tipo di chiesa. Il sogno più mite di Weitling non edifica nulla sul ceto signorile, neppure su quello socialista saint-simoniano; è un cuore fraterno, gentile per natura, ma per la prima volta dopo lungo tempo e per l'ultima volta ancora per molto tempo, sa leggere la Bibbia come l'avevano letta i battisti. L'immagine che scaturiva in una condizione in cui il proletariato non era sviluppato era assai più quella di una società di piccola gente anziché di una società senza classi; e in questo modo non sarebbe stato possibile realizzare neppure la società della piccola gente. Ma «la grande lega familiare dell'umanità», resa possibile da un «ordinamento cooperativistico del lavoro», nonostante tutto è qualcosa di più

dello stile biedermeier nell'utopia. Di questo stile possiede grazia e purezza, ma ha in più una ruvida grandezza, un'aspirazione profonda, in cui si annida un problema di cui per un secolo i movimenti radicali dovevano disinteressarsi. E' il problema del figlio del falegname e del socialismo ovvero del ritorno di Cristo agli affaticati e agli afflitti. Weitling cercava un sindacato rosso del proletario Gesù, aveva in mente un socialismo che nemmeno stava attento a non essere edificante. Con grande amarezza e purezza il sogno di Weitling ha spinto il suo sguardo in una Terra Promessa, proprio mentre Marx ed Engels stavano cominciando a scoprire e a dischiudere gli accessi reali che vi conducono.

Un bilancio: debolezze e valore delle utopie razionali

È sempre sorprendente constatare quanta fiducia possa permanere anche in un grande odio. In questa situazione erano molti dei sognatori sinora apparsi, ma in ultima istanza furono concilianti. Gli stessi nemici mortali dello sfruttamento, che ne hanno descritto l'orrore spietato, finiscono col rivolgersi agli sfruttatori proponendo loro di porvi fine. Dal profondo del cuore gli utopisti hanno maledetto l'ingiustizia, desiderato la giustizia, con la testa come utopisti astratti hanno tentato di costruire il mondo migliore e, di nuovo col cuore, speravano di infiammare la volontà per questo mondo. Poche eccezioni amichevoli, talora snobistiche, alcuni transfughi dalla cerchia dell'«abietto commercio» vengono scambiati per la regola; in ogni caso si fa appello alla giustizia e alla ragione. Solo intorno al 1848 si delineò in generale l'esperienza che Herwegh esprime in questi termini: «Solo il fulmine che li colpisce, può illuminarli i nostri signori». Ma proprio come si doveva convincere gli imprenditori a trasformarsi nel loro contrario, così pure si doveva trasformare nel suo opposto immediatamente, come se si sciogliesse un incantesimo, il resto della realtà, la società nel suo complesso. Benché alcuni utopisti, come Fourier e Saint-Simon, abbiano indagato mediazioni storiche e intuizioni delle tendenze in atto, a trionfare anche qui è la fondazione essenzialmente privata e astratta di uno stato fantastico sganciato dalla storia e dal presente (dalle «scorie del presente»). Fourier, l'unico pensatore dialettico di questa serie, si riferiva per lo più a tendenze reali; ma anche in lui predomina il decreto più

che la conoscenza, l'utopia astratta più che quella concreta. Negli utopisti astratti la lanterna del sogno si accende in uno spazio vuoto, il dato deve adattarsi all'idea. E' così nella loro astoricità e adialetticità, nella loro astrattezza e staticità che le immagini di desiderio costruttive furono proiettate su di una realtà che con esse aveva ben poco o nulla da spartire. Certo, solo di rado, questa debolezza è un limite personale degli utopisti; piuttosto il pensiero non riuscì qui ad attingere la realtà proprio perché la realtà di allora non era pervenuta al pensiero. L'industria non era ancora sviluppata, il proletariato era immaturo, nella vecchia società era molto difficile scorgere la nuova. Nella *Miseria della filosofia* Marx osserva al riguardo (nel caso specifico contro Proudhon, coinvolgendo però anche tutte le utopie anteriori): «Sino a che il proletariato non si è ancora sviluppato in modo sufficiente per costituirsi come classe e pertanto la sua lotta non ha ancora carattere politico, sino a che le forze produttive non sono sviluppate neppure in seno alla borghesia al punto tale da lasciar intravedere le condizioni materiali, necessarie alla liberazione del proletariato e alla formazione di una società nuova, questi teorici sono semplicemente utopisti, che per venire incontro ai bisogni della classe oppressa elaborano sistemi fantastici e cercano una scienza rigeneratrice. Ma nella misura in cui la storia progredisce e con essa si delinea sempre più chiaramente la lotta del proletariato, essi non hanno più bisogno di cercare la scienza nella loro testa; debbono solo rendersi conto di ciò che avviene davanti ai loro occhi, trasformandosi in organi di tale realtà. Sino a che essi cercano la scienza e si limitano ad elaborare sistemi, nella miseria sanno vedere solo la miseria, senza scorgervi il lato rivoluzionario che manderà all'aria la vecchia società. A partire da questo momento la scienza diviene il prodotto consapevole del movimento storico, ha cessato di essere dottrina, è diventata rivoluzionaria». E le vecchie utopie erano dottrinarie proprio perché avevano connesso la loro essenza, per il resto così piena di fantasia, anzi fantastica, con lo stile di pensiero razionalistico della borghesia. Fino alla fine del XVIII secolo la scienza fondamentale della borghesia era la matematica, non la storia; il metodo di questa matematica era formale, era la «produzione» dell'oggetto a partire dal pensiero puro. Essa fu, non in ultima istanza, il modello metodico delle deduzioni del giusnaturalismo, questo rigoroso cugino delle utopie. Per quanto le costruzioni utopiche abbiano

poco a che spartire con l'esattezza della matematica o dello stesso giusnaturalismo, per quanto poco l'utopismo costituisca in genere una scienza, si muove però talora in costrutti concettuali (in Proudhon ponendo persino come fondamento degli «assiomi»), quasi fosse anch'esso una scienza formale. Tale essenza costruttiva agì al punto da far apparire tanto lo stato presente quanto soprattutto l'utopico «stato di ragione» come un meccanismo, e l'utopista moderno era un ingegnere sociale (che partiva dalla ragion pura). Egli non attendeva più la Gerusalemme che discende per l'intervento della grazia, per lui si trattava piuttosto di cambiare una macchina sociale mal funzionante con una perfetta. E nessuno degli utopisti ha compreso del tutto perché «il mondo» non si interessasse dei suoi progetti e partecipasse quindi così poco alla realizzazione dell'edificio nuovo.

Tuttavia questi sognatori hanno un rango che nessuno può loro togliere. Già solo la loro volontà di *cambiare* è indubitabile, nonostante l'aspetto astratto essi non sono mai solo osservatori. Ciò distingue gli utopisti dagli economisti politici del loro tempo, anche da quelli più critici (rispetto ai quali essi sono tanto spesso molto indietro per sapere e ricerca). Fourier dice a buon diritto che gli economisti politici (per esempio i suoi contemporanei Sismondi, Ricardo) avevano solo esposto il caos alla luce, mentre egli voleva condurne fuori. Questa volontà di prassi non eruppe invero quasi mai; a causa del debole rapporto con il proletariato, a causa della scarsa analisi delle tendenze obiettive nella società presente. E però anche, indubbiamente, l'osservazione intensificata di queste tendenze, quando si intensifica meccanicamente, quando trapassa nell'economicismo, può indebolire ancora di più la volontà di prassi. Può indebolirla molto più radicalmente dell'utopia astratta, può far sì che il socialista (o, diciamo più precisamente, il socialdemocratico) in quanto figura totalmente priva di utopia diventi schiavo delle tendenze obiettive. L'idolatria oggettivistica dell'obiettivamente possibile attende allora facendo l'occhiolino che le condizioni economiche per il socialismo siano divenute per così dire completamente mature. Esse però non sono mai completamente mature o tanto perfette da non richiedere nessuna volontà di agire e nessun sogno anticipatore nel fattore soggettivo di questa volontà. Lenin, come è noto, non ha aspettato che le condizioni in Russia permettessero ovunque il socialismo, al tempo comodamente lontano dei nipoti: Lenin registrò le condizioni, anzi

favorì la loro maturità con obiettivi che mettevano a punto in modo concretamente anticipatore, e che rientrano altresì nella maturità. E quando la comprensione del fatto che il capitalismo aveva raggiunto con il regime monopolistico il suo ultimo stadio, quello della morte e della putrefazione, del fatto che la catena doveva spezzarsi nel suo anello più debole, quando questa comprensione fu certa anche delle condizioni obiettive della vittoria rivoluzionaria, come avrebbe utilizzato l'ora del Grande Ottobre, come avrebbe potuto mantenere il potere senza l'immagine-meta regolatrice del socialismo, senza il fattore soggettivo nella forma del partito più altamente organizzata, disciplinata, consapevole? Il marxismo è direttiva all'agire; se però diventa privo di soggetto tanto quanto estraneo alla meta, allora si sviluppa l'antimarxismo fatalistico, degenera a giustificazione del non essere entrati in azione, perché il processo farebbe già da sé la sua strada. Un tale automatismo diventa perciò un ricettario domestico di occasioni mancate, di casi favorevoli lasciati sfuggire, di posizioni abbandonate. Il marxismo è però una direttiva all'agire solo quando nella sua presa è al tempo stesso un'anticipazione: la meta concretamente anticipata guida il cammino concreto. Quindi in modo ancora più decisivo della volontà di cambiare parla il *pathos della meta fondamentale*, che nei vecchi utopisti è generalmente tanto istruttivo per il loro rango e per il significato che ancora oggi spetta loro, anzi ne fa degli alleati contro il socialdemocratismo, per il quale dal tempo di Bernstein il movimento significa tutto, ma la meta nulla. Nonostante il *pathos* di meta degli utopisti, in quanto troppo immediato, sia rischioso per altri aspetti, perché si sostituiva al cammino, esso lo ometteva astrattamente. Agiva anzitutto come *pathos* statico, come *pathos* della pura messa a nudo delle cattedrali esistenti; poneva il buon ordinamento come prontamente presente, da contrapporre compiutamente. Per questo tra gli utopisti molto spesso nella meta non vi è affatto un futuro genuino, storicamente nuovo, bensì uno falso, non-nuovo; cattivi utopisti come Proudhon immaginavano addirittura un puro e semplice piccoloborghese trasfigurato nell'*idée* generale de la révolution. E anche grandi utopisti decorarono, anzi sovraccaricarono la loro costruzione con un ideale falso, cioè contenutisticamente (nell'essenza) conosciuto con esattezza e compiuto, solo per così dire non ancora realizzato. Ma quando Marx invece di tali ideali (derivano tutti quanti da una

teoria statica dei due mondi) insegna il lavoro del prossimo passo e precisa poco, in anticipo, rispetto al «regno della libertà», ciò non significa, come è noto, che questi contenuti di meta in lui mancassero. Al contrario, essi si muovono in tutta la tendenza dialettica come suo a-che-scopo da ultimo entusiasmante, fondano il senso dal lavoro rivoluzionario nel suo complesso. Marx ha altresì ideali come misura della critica e del cammino, solo per l'appunto non accostati in modo trascendente e fissi, ma rintracciabili nella storia e pertanto non compiuti, cioè ideali di anticipazione concreta. Più sopra ciò è stato chiaramente caratterizzato come la corrente calda del marxismo (cfr. p. 247), come «teoria-prassi di un arrivare-a-casa, cioè dell'uscita da un'obiettivazione inadeguata». Se il marxismo non avesse il suo umanismo materialistico-dialettico, nell'anticipazione che storicamente albeggia e anche eredita, non si potrebbe mai parlare di «alienazione» capitalistica, di «disumanizzazione»; Marx insegna perfino una «ricostituzione dell'uomo». Solo che questo elemento umano o le complicazioni di un regno della libertà nel suo complesso non sono generi rigidi, ma insieme di condizioni sociali; e che essi anzitutto non stanno dietro la storia come essenza immutabile, presenti come un vello d'oro che sia solo da andare a prendere in una Colchide presente, una volta che è stato descritto e rappresentato. Questo era l'intento delle utopie astratte, tuttavia per l'appunto non l'unico: la tensione stessa verso un mondo migliore non è affatto liquidata, essa ed essa sola è un'invariante fondamentale nella storia. Senza tale anticipazione non c'è nessuna impossibilità di delusione, nessuna fede nella meta, nessuna sovrabbondanza di fede da spartire. «E anche se Marx ha collocato giustamente e in modo decisivo l'impulso alla nuova vita sull'homo oeconomicus, sul controllo degli interessi economici, perché con una dura e sapiente lotta contro il mondo venisse conquistato l'ordine di paradiso (che era pensato in modo troppo arcadico e posto dietro il mondo) del socialismo razionale, chiliasta del nucleo: tuttavia non si muore per un semplice bilancio di produzione ben pianificato, e quindi anche nella realizzazione bolscevica del marxismo ritorna e si fa riconoscibile l'antico modello di lotta divina (taborita-comunista-gioachimita) del battesimo radicale con un mito dell'a-che-scopo ancora nascosto e segreto, il cui preludio e correttivo continua ad essere raffigurato nel chiliasmo» (Ernst Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der*

Revolution, 1921, p. 128).¹³ *L'elemento astratto è il difetto, quello non mitigabile e incondizionato è la forza dei grandi libri utopici antichi.* E come condizione per questo incondizionato essi citavano quasi sempre la stessa: omnia sint communia, tutto sia comune. Torna a onore della letteratura politico-pre-marxista il possedere tra le sue molte accortezze ideologiche questi entusiasmi sporadici e sovvertitori. Anche quando non sembravano avere in sé proprio nessuna possibilità e la nuda apparenza e a maggior ragione quella ideologicamente paludata contraddicevano le loro fantasticherie. E la società in essi proiettata nasceva senza egoismo a spese dell'altro e doveva restare avviata senza il pungolo del senso dell'industria borghese. Per secoli specialmente questa speranza delle utopie sociali venne spacciata per particolarmente irrealistica e molto derisa. Finché una cosa del genere, anziché su un'isola sognata, cominciò a iniziare realmente in un gigantesco paese; al che il riso svanì. Negli entusiasmi vi erano dunque in ultima analisi anche intelligenza e, nonostante tutto, parecchia realtà effettiva: solo, una realtà non ancora matura, che limitava il mondo migliore a un sistema rappresentato astrattamente, anticipatore senza mediazioni nella mente del suo creatore, ma che ne impediva violentemente uno che, quantunque con una nascita ancora tanto difficile, alla fine venne alla luce. Dal tempo di Marx il carattere astratto delle utopie è superato; il miglioramento del mondo avviene come lavoro in e con il nesso dialettico di leggi del mondo oggettivo, con la dialettica materiale di una storia compresa, consapevolmente prodotta. Dal tempo di Marx il puro utopizzare, a parte l'opera parziale ancor sempre viva in alcune aspirazioni all'emancipazione, è passato a forme di gioco reazionarie o superflue. Queste non mancano certo di seduzione, sono utilizzabili almeno a scopo diversivo, ma proprio per questo sono divenute pure ideologie dell'esistente, sotto maschera critico-utopistica. L'opera dell'autentico sognatore sociale era diversa, sincera e grande; così deve essere compresa e tenuta cara, con tutte le debolezze della sua astrattezza e del suo ottimismo troppo pronto, ma anche con la sua incessante insistenza su pace, libertà, pane. E la storia delle utopie mostra che il socialismo è antico quanto l'occidente, anzi nell'archetipo perpetuamente trascinante dell'età dell'oro, molto più antico.

III. PROGETTI E PROGRESSO VERSO LA SCIENZA

Il resto attuale: le utopie di gruppi borghesi

I sogni di socialità considerati sino ad ora non si rivolgevano a destinatari particolari. Non si occupavano di un gruppo singolo, addirittura ristretto. Miravano piuttosto a curare l'intera società, la vita di tutti, anche se ciò lo doveva provvedere un unico strato di malcontenti. Ora invece si presentano gruppi isolati, che per la loro presunta o autentica peculiarità si staccano dalla totalità, per cercare, per prospettare il loro *specifico* meglio. Essi si separano in una sezione longitudinale che si ritiene attraversi tutte le classi; gli elementi unificatori erano caratteristiche organiche e nazionali. Ovviamente represses o perseguitate come gioventù, sesso femminile, o magari ebraismo. Sorsero qui pertanto, per così dire a fianco di Marx, utopie sociali del tutto tardive, le utopie dell'emancipazione di gruppi. Un'emancipazione che opera come *movimento giovanile*, come *movimento femminile*, come *sionismo*, movimenti separati tra loro da abissi, che hanno però in comune la caratteristica di sentirsi oppressi nella società presente sulla base di una peculiarità di gruppo. Nei programmi di questi gruppi non campeggia la rivoluzione ma la *secessione*, l'esodo dai vari tipi di ghetto. Si ha di mira e si sogna invero un influsso sulla società, per così dire una nuova virtù promanante dalla gioventù, dal femminile, dall'ebraismo nazionale. Una virtù che vuole o voleva rompere con una realtà ammuffita, d'oppressione e anche con l'atmosfera di un pigro scetticismo. Ma è assente quella volontà, consueta nelle grandi utopie sociali, di *ristrutturare l'intera società*. Ciononostante è degno di nota il fatto che i programmi che si limitano a dei gruppi posseggono un certo rango specialistico: conoscono a fondo i loro campi e vi fanno spigolature utopiche. Diversi elementi di queste utopie specializzate sono stati persino inseriti nel marxismo, cosa che non è accaduta con nessuna utopia complessiva borghese dopo Marx. Tali piani di emancipazione non difettano certo della miopia propria a qualunque mero riformismo, ma in essi non c'è o non c'era menzogna. Perciò differiscono dalle utopie complessive borghesi del presente come un rattoppo su un vestito differisce da un abito della festa fatto di stracci apprettati. I resti di utopia, quali li offre la democrazia capitalistica e poi il

fascismo, erano pura menzogna, o oggettiva, con autoinganno personale, o assolutamente consapevole e premeditata. Si ponga solo a confronto il tratto miope-specialistico delle utopie di gruppo succitate con la totale inautenticità delle utopie complessive borghesi che nascono ancora adesso. Un futuro come quello dipinto da Moeller van der Bruck nel suo *Terzo Reich*, da Rosenberg nel *Mito del ventesimo secolo* è capitalismo più assassinio. Ciò che Ernst Jünger ha immaginato come unità di mondo operaio e mondo militare è in tono di comando la stessa demagogia presentata da Rosenberg nel sangue e nelle fiamme che circondano il giaciglio di Brunilde. Ciò che già nel 1920 Spengler chiamava *Prussianesimo e socialismo* è un sogno di futuro che seguiva a buon diritto il tramonto dell'Occidente. E ancor prima Kjellén, un altro utopista reazionario, aveva spiegato la superiorità delle «idee del 1914» su quelle del 1789, e precisamente, in quanto via prussiana alla salvezza, come «terza Roma» brandeburghese; l'utopia globale prendeva tratti fascisti. Resta il futuro democratico borghese, con H.G. Wells come suo primo campione. Certo non ha sul volto nessuna maschera mortuaria tanto marziale quanto il fascismo. In cambio è impiastricciato di belletto moralistico, parla ipocritamente di diritti umani, come se la puttana capitalistica potesse ritornare vergine; che cosa ne vien fuori l'ha mostrato chiaramente la sorte di Wilson. La libertà dalla paura non può essere portata da quanti rappresentano e producono essi stessi motivo di paura; la libertà in quanto utopia del capitalismo occidentale è cloroformio. Dunque rispetto ad esse spiccano come ancora oneste le utopie più ridotte, le *utopie di gruppi* che tendevano realmente alla luce. In esse si presentava ancora il sogno di una vita migliore, pur se con mezzi e su un terreno divenuti completamente inadeguati. Restavano tuttavia motivo per il sogno e una meta di libertà; e alle sue spalle vi è o vi era un movimento reale, che dopo Marx manca a tutte le utopie borghesi globali. In questi movimenti si desiderava l'uscita dall'immaturità, dalla casa delle bambole, dalla condizione di popolo-paria: in tale direzione procede l'utopia specialistica dei loro programmi. Il movimento femminista contiene persino una propria questione utopica, quella sul confine del sesso, e solleva un dubbio sulla sua effettiva esistenza. Un po' di Tommaso Moro, un impulso tardivo di liberalismo si aggira per l'ultima volta in questi movimenti. In essi spira ancora a tratti quella «corrente d'aria» che con tanta purezza

e vivacità un Ibsen voleva far circolare nelle case e nella società borghesi. Il movimento si scontra però con i limiti borghesi che gli sono imposti e che tollerano solo corruzione o astrattezza. La vita dovrebbe diventare tutta nobile, un'eterna domenica di sole; ma non si vedeva il contesto che fa sì che la vita borghese non sia così. Perché cessi l'astrattezza liberale anche per questi sogni sociali l'unica informazione è nel socialismo. In esso si trovano e la fine di tali movimenti e la fine del bisogno che li ha suscitati. Le odierne utopie parziali mostrano per molti tratti sogni di emancipazione che sono una ripresa o una maturazione del XVIII secolo nonostante o perché tale secolo, prescindendo da alcuni punti del programma dello Sturm und Drang, non aveva mai sognato una emancipazione che andasse così lontano.

Inizio e programma del movimento giovanile

Il bambino deve parlare solo se interrogato. Anche quando cresce appartiene ai genitori, che lo schiavizzano più o meno amabilmente. Ma intorno al 1900 tra i giovani si diffuse con una certa ampiezza la volontà di non appartenere a nessuno se non a se stessi. La gioventù si sentiva come un inizio, vestiva secondo una foggia propria, amava le escursioni, i bivacchi, era consapevolmente verde. Desiderava una nuova vita, propria, diversa da quella degli adulti e in tutto migliore, ovvero sincera e senza costrizioni. Successe che l'oppressione familiare venne tanto più avvertita, quanto più essa svaniva. Perché solo dei genitori non più sicuri di sé, solo delle famiglie non più salde avevano figli che li abbandonavano e si associavano a propri simili per cominciare una nuova vita. In precedenza la casa borghese come la scuola che ad essa corrispondeva avevano fornito un punto di riferimento che non coincideva puramente con la costrizione o con una consuetudine vuota. I padri rappresentavano ancora un modello, gli insegnanti, per il rigore che avevano nei confronti di se stessi e per la competenza che dimostravano, riuscivano a conquistarsi la fiducia dei giovani e a guidarli. Fu possibile diventare irrispettosi e porre fini propri su ampia scala solo allorché i vecchi non seppero più essere delle guide, ma solo degli oppressori e dei mentitori. Soprattutto quando parvero dischiudersi strade nuove sulle quali nella loro insicurezza i vecchi non riuscivano a orientarsi. Si apriva

un nuovo campo, che sembrava percorribile, anzi visibile solo dai giovani. Dapprima si unirono i ragazzi, poi anche le ragazze e, per così dire, emigrarono.

Il verde era il colore prescelto per un nuovo inizio. Per restare freschi, non diventare legnosi neppure in età matura. Tutti erano scout, i capi si formavano in queste cerchie. Il movimento giovanile, nel suo contrapporsi ai vecchi, è un fenomeno storicamente nuovo. Solo le associazioni studentesche del Vormärz possono avere dei punti di contatto con esso, ma avevano un carattere più spiccatamente politico, cioè non si staccavano dai loro più vecchi e barbuti compagni di lotta per la libertà. Anche la forma associativa è vecchia, addirittura vecchissima, la si pone accanto alla comunità originaria, accanto alla cosiddetta comunità organica, piena di usanze, retta e mantenuta coerente dalla tradizione. Ma le precedenti associazioni, proprio quando erano composte da giovani, erano forme previste come transitorie, con il compito di preparare alla vita adulta. Com'è ovvio in una società coesa e ancor più nell'orda, nella tribù primitiva. Per quanto scrupolosamente anche le associazioni maschili primitive di giovani celibi escludessero l'appartenenza di persone più anziane, nessuna strada partiva da esse per condurre fuori dalla cerchia delle abitudini degli adulti, né era cercata. D'altra parte i celibi delle associazioni maschili non sempre erano giovani; l'uomo primitivo si sposava solo attorno ai quarant'anni, e alla popolazione dei giovani di allora si mescolavano abbondantemente uomini ormai maturi. Del tutto diversa è la tensione in cui si sentirono le associazioni giovanili moderne e i loro fini utopici rispetto al mondo dei più anziani. Da questa tensione scaturirono gli entusiasmi nella guerra contro la società razionalmente finalizzata, spesso ebbero correnti d'amore o di odio proruppero dal «cuore» o dall'«anima». Ciò tuttavia in forme che riproducevano in molti modi, anzi aiutavano, la società contro cui si protestava. Ma era la società stessa a non essere più solida, la dignità amava truccarsi da giovane, addirittura la gioventù ribelle, in quanto confusamente ribelle, alla lunga le sembrò utilizzabile. La nebbia associativo-emozionale in mezzo a cui dapprima combattevano i giovani, senza riuscire a scorgere il vero nemico, poté fondersi con la nebbia dell'ebbrezza fascista. Le sa furono a lungo tollerate e lasciate nei boschi prima che le si radunasse e utilizzasse, prima che le si facesse non più camminare, bensì marciare. Il

Wandervogel non è soltanto un fenomeno tedesco ma innanzitutto un fenomeno piccolo-borghese: di qui i tratti classisti e l'inconsistenza contenutistica del suo sogno. Questo tipo di indefinitezza è altra cosa rispetto al giovanile non-so-come, è approssimativamente in rapporto con l'apertura auspicata, con l'associazionismo, con l'odio per la quotidianità, con la nostalgia di una vita originaria, integra. Un movente particolare di tale indefinitezza risiedeva innanzitutto nel fatto che la gioventù non veniva semplicemente sentita come una condizione, ma erroneamente come una classe vera e propria. Ovvero anche: si praticava una sezione longitudinale puramente organica attraverso tutte le classi: ciò che cadeva dalla parte dei giovani pareva già perciò avere propri contenuti, e non solo il proprio tempo. Uno dei leader dell'epoca, Schultz-Henke, parlava così di un «superamento dei partiti da parte della gioventù». Il desiderio piccolo-borghese della concordia, l'ottusità piccolo-borghese si presentarono così come gioventù tedesca come libertà tedesca, come «avanguardia» persino come «fonte d'acqua viva» e così via. Per questo il movimento giovanile poté così facilmente essere imbrigliato, vi furono associazioni confessionali, nuovamente in sintonia con la famiglia, in particolare dove anche la madre portava gli orecchini a chiocciola e anche il padre pizzicava il liuto. La nostalgia per una comunità, che non si trovava tra gli adulti, tese infine l'orecchio a Hitler; perché se di fronte ai vecchi non c'erano contenuti nuovi, c'erano però nuove parole infuocate, enfatiche, ampollose, e di fronte ai vecchi che non ardevano ancora per la sete di sangue ci fu il potere. Al posto della tensione padre/figlio e della rivolta del figlio contro l'oppressione paterna sopravvenne la paura dei genitori di fronte al giovane hitleriano. Con esso entrò in casa la società che in apparenza andava trasformandosi; rapporti ormai da tempo oscillanti a causa dell'insicurezza borghese furono interamente e minacciosamente ribaltati. Ma non ci fu coscienza del fatto che l'istanza paterna contro cui si muoveva il sogno della gioventù era stata semplicemente sostituita da quella assai più dura di uno stato di morte. La giovinezza da sola, la riforma della vita che avrebbe dovuto attraversare tutte le classi con la sua luce verde, palesemente non bastarono a portare il giovane piccolo-borghese sul cammino che l'avrebbe aiutato. La muffa, il fango, la mota, gli affari non furono scalfiti dalla cucina all'aperto nel bosco e dalla terra libera che appariva dietro di esso; la marmitta del

sogno fu riempita di ancor più fango, e da ultimo col proprio sangue. Benché la terra libera fosse certo stata pensata originariamente in modo liberale, con uomini non comuni come condottieri che vi conducessero e senza quotidianità. Inoltre il Wandervogel aveva potuto nidificare in qualche misura nelle scuole nuove fondate per ragazze e ragazzi delle famiglie liberali che attraversavano altrettanto le classi sociali. Si trattava di scuole nel bosco, delle libere comunità scolastiche fondate da Wyneken, ed era presente qui anche un'associazione di decisi riformatori della scuola rappresentati da Danziger e Kawerau. L'elemento pedagogico non cadeva più dall'alto, in queste scuole in cui l'accento era sulla gioventù si provavano la cura della vita individuale e lo spirito comunitario. Nobili scopi universali aleggiavano sui picnic e al chiarore delle lampade delle riunioni serali si coltivavano il cameratismo e il coraggio. Anche l'amore per i versi; solo per la vita che bisognava ancora vivere non si trovò la rima. Il bagliore che la celava non durò più della gioventù che l'aveva creato.

Tutto ciò non impediva che questi giovani si sentissero particolarmente ribelli. Soprattutto perché la città, vista dal fuoco di bivacco, pareva particolarmente corrotta e atrofizzata. Il termine «borghese» nel movimento giovanile assunse un suono specifico. Bluher parlava dei misfatti del tipo borghese. Questi era visto soprattutto come una persona vecchiotta e ingrigità e solo da ciò si deducevano la sua taccagneria, il suo senso dell'economia e del calcolo, l'assenza di slancio come pure tutta l'orda dei filistei: la società borghese. Di sfruttamento si parlava assai meno, anzi l'altro lato del borghese, che anche Sombart poneva con tanta passione in rilievo, quello dell'imprenditorialità, del rischio e della conquista trovava comprensione. L'ostilità antiborghese non era quindi affatto di tipo proletario o ispirata dal proletariato; il borghese era considerato piuttosto come l'antitesi della propria bohème, composta di cavalieri. In ultima analisi la società sognata da questa gioventù doveva essere al contempo fervida e rigorosa, anarchica e gerarchizzata in caste. Tuttavia ci furono e ci sono anche movimenti giovanili proletari, ma non indipendenti, con una propria terra per ragazzi. Il giovane lavoratore non si sente danneggiato dagli adulti come tali, così come la lavoratrice non si sente danneggiata dai maschi come tali. Il nemico d'entrambi è il datore di lavoro, la loro idea del borghese riguarda innanzitutto il

capitalista, non il malvagio filisteo. Nelle famiglie operaie non esiste o è fortemente ridotta la tensione tra padre e figlio, perché mentre il borghese in suo figlio non vede che il suo erede, il proletario che ha coscienza di classe educa il suo a diventare un compagno. La gioventù borghese credeva di non essere tale operando spaccati secondo classi d'età, contrapponendo le proprie guance rosse al pallore dei volti adulti; di comunitario non risultava molto più che la pelle fresca e uno spirito marzolino. Di contro la gioventù proletaria non crea artificiose opposizioni con la sua classe, ma vi si identifica. La vede altrettanto giovane e ricca di futuro come se stessa ed egualmente occupata con il mattino della vita e con la vita di domani. Ciò ch'essa le apporta non è dunque uno scopo suo proprio, bensì l'intatta forza propulsiva verso lo scopo comune a tutto il proletariato. Da soli non costruiscono l'avvenire né il lutto, né la grandezza, né la nobiltà d'animo con l'ingenuità e l'ampollosità che li contraddistinguono. Non essere privati della propria giovinezza è un bene che sarà possibile solo se inganno e ingiustizia non ci saranno più da nessuna parte.

La lotta per la nuova donna: il programma del movimento femminista

La donna sta sotto, da tanto tempo la si addestra così. Sempre disponibile, sempre pronta all'uso, è la più debole, legata alla casa. Nella vita delle donne il servire e la costrizione a piacere vanno di pari passo, perché anche il piacere conduce all'asservimento. La ragazza doveva sistemarsi con il matrimonio, starsene zitta e buona, ad aspettar marito. Se con astuzia, e utilizzando se stessa come esca, catturava uomini, anche così restava senza diritti, non otteneva il permesso di caccia. Se questa non riusciva o se la ragazza aveva troppe pretese, al danno s'aggiungeva la beffa: finiva come vecchia zitella. Se, come nella maggior parte dei casi, c'era una vita sessuale, la si doveva celare. Fino agli strati più bassi della piccola borghesia era considerato sconveniente esercitare una professione. Ma ragazze e donne coraggiose trassero una conclusione diversa e cominciarono i sogni di una donna nuova. Intorno al 1900, un po' prima, un po' dopo, si è accesa qui una luce che conserva ancor oggi il suo fascino. Fa la sua apparizione la ragazza libera, ma anche quella mascolina, entrambe non più

disposte a essere oppresse o anche solo incomprese. Il dissolvimento incipiente della famiglia borghese e il crescente fabbisogno di impiegati facilitarono o aprirono questa strada verso una liberazione. Si esigeva un amore nuovo, una vita nuova, un amore scelto liberamente, anche senza formalità burocratiche. Ma anche più importante, certo molto più rassicurante parve l'accesso alla vita pubblica, alla professione. Il desiderio era godersi la vita, la chiocciola felice cessò di essere una meta. Questa era ormai collocata ben oltre i confini familiari, anzi al di là di ogni confine che sino ad ora aveva determinato la donna, rinchiudendola in spazi angusti. La ragazza borghese che non aveva bisogno di guadagnarsi la vita era diversa in questo dalle donne più povere e più audaci. Queste per lo più avevano rotto completamente con la famiglia e ne portavano le conseguenze: avevano adottato la linea maschile, quella del lavoro professionale. Le ragazze di buona famiglia, che non volevano più esserlo, si esaltavano soltanto, ma in modo diverso procedette la ragazza mascolina, la leader del tempo, la suffragetta agli inizi. L'intenzione di questa contestatrice era inconscia, ma spesso ben conscia: diventare una figlia «degenere», conquistare la superiorità maschile. Un innegabile odio per il maschio prese stranamente forma: dall'odio della persona oppressa e contemporaneamente dal riconoscimento contro voglia; di qui l'invidia, la competizione, e persino la volontà grottesca di dimostrarsi la più forte. A ciò rendeva incline la sofferenza che si provava nell'appartenere ad un sesso, che doveva essere portato alla vittoria contro se stesso. Questo desiderio spezzato non impedì alla contestatrice dell'epoca di conferire e conservare audacia alla rivendicazione di una donna nuova. Ora anche la ragazza libera si infiammava come prima accadeva solo ai giovani, e la donna mascolina, nel suo nuovo taglio, affinava il sogno di essere donna in un altro modo.

Ma la vita ribelle, come si vide, non mantenne a lungo la sua freschezza. Quanto più crebbe l'utilizzo di forza-lavoro, tanto più diminuirono lo spazio per la cosiddetta ragazza libera e le occasioni di contestazione della contestatrice. Anche la ragazza borghese trovò il suo impiego lavorativo, ma solo in apparenza conquistò più indipendenza. Al posto del diritto all'amore scelto liberamente, a una vita libera, venne la noia dell'ufficio, dove per lo più occupava il gradino più basso. Appena conquistato il diritto di voto, il parlamento cominciò a contare anche meno di prima;

appena le donne poterono entrare nelle aule universitarie, cominciò la crisi della scienza borghese. Al contempo il capitale, se «rendeva accessibili le professioni» alle donne, era interessato a che fosse accantonato ogni desiderio di libertà, in particolare qualunque prossimità all'emancipazione fondamentale, quella socialista. Fu la volta delle leader più docili: Helene Lange, Marie Stritt e infine Gertrud Bäumer, tutte fautrici di un movimento senza «eccessi». Gli «eccessi» erano stati quelli del secessionismo intorno all'inizio del secolo, l'odio contro il *juste milieu*. La donna nuova aveva allora in comune con l'uomo dello Jugendstil la sua utopia adornata di ninfee e girasoli; era un'utopia di letterati-bohémien, ma proprio per questo indocile. Lo sfondo del futuro sognato per la donna era colmo di immagini di una rivoluzione dionisiaca di cui, una generazione più tardi, restò poco più che la liberazione dal corsetto e il diritto di fumare, di votare e di studiare. Quando nel 1899 Bebel scrisse *La donna e il socialismo* riconobbe in essa la prima sfruttata, oppressa già prima dello schiavo maschio e la questione femminile era allora ancora sovversiva e sconvolgente. Ma subito dopo, ottenuto il cucchiaio, venne a mancare la minestra; e il movimento femminile borghese rivendicava ora il diritto di non lasciarsi macchiare dal socialismo. Helene Lange si batteva perché la direzione della scuola femminile superiore fosse attribuita a una donna. Marie Stritt si accontentava dell'«educazione femminile», dello «studio per le donne» e Gertrud Bäumer vide il compimento della nuova donna in una piena cittadinanza nella Repubblica di Weimar. Tutto questo non era stato affatto iscritto nell'atto di nascita del movimento, né dalle suffragette né dai primi campioni del secondo sesso. Del resto il movimento che vuole spostare utopicamente i confini e organici e politici della donna è realmente altrettanto vecchio della stessa lotta per la libertà. Esso non si limita allo Jugendstil, ma dalle Ecclesiastuse ateniesi, derise da Aristofane, si estende all'epoca degli imperatori ottoniani, al rinascimento con le sue virago, al programma dello Sturm und Drang, nella Giovane Germania prequarantottesca. L'appassionata Mary Wollstonecraft aveva già pubblicato nel 1792 un libro fondamentale sui diritti della donna, che applicava radicalmente alla donna i diritti dell'uomo di allora. George Sand aveva collegato con la donna la rivoluzione di luglio del 1830, anzi una frase del suo romanzo *Le meunier d'Angibault*, diversamente dalle «Figlie della rivoluzione americana» (che

appartengono ai gruppi più reazionari di quel paese e che non limitano la loro azione alla sola America) colloca il rivolgimento all'orizzonte del movimento femminista: «Lo sconvolgimento violento, terribile di ogni interesse egoistico deve far nascere la necessità di un mutamento universale». E assolutamente sorprendente è una pioniera tedesca dell'epoca prequarantottesca: Luise Otto, una democratica rossa. Fu lei che, quando nel 1848 divamparono le lotte rivoluzionarie, fondò la prima rivista tedesca per le donne con il motto: «Recluto cittadine per il regno della libertà». Il primo numero spiegava a queste cittadine: «Quando la voce dei tempi si leva violenta non possono non esserci donne che la sentano e la seguano». Nel 1865 Luise Otto convocò la prima conferenza della donna a Lipsia, fondò l'Associazione generale delle donne tedesche e ottenne che anche la rappresentanza delle lavoratrici e dei loro diritti diventasse un punto del programma. Ma con l'impero, il liberalismo borghese, ancora così irruente prima del 1871, divenne assai rapidamente conservatore; e una associazione di donne che sapevano ciò che si conveniva diveniva particolarmente moderata. Il regno della libertà come regno politico non trovò molte cittadine tra le borghesi, la libertà per loro si infranse su una barriera non sessuale ma di classe. La barriera di classe si mostrò chiaramente nel 1896, quindi agli albori della nuova donna e della sua lotta per la libertà, si mostrò in occasione dello sciopero delle operaie tessili berlinesi. Alle donne era vietato per legge la partecipazione a organizzazioni politiche; una privazione di diritto contro cui erano insorte in primo luogo le donne radicali borghesi. Ma le stesse borghesi ora si servirono di quella legge come pretesto per piantare in asso le lavoratrici in sciopero; la barriera di classe tagliò corto con le pretese del cuore o dell'apparente solidarietà universale tra le donne. Quindi la questione femminile è una funzione della questione sociale; come già aveva capito George Sand. E quasi tutti gli utopisti precedenti: Tommaso Moro voleva un'equiparazione totale, Fourier insegnava che il grado di emancipazione della donna era il criterio naturale dell'emancipazione generale di una società. Uno stato che si comporta in modo selvaggio con chi sta più in basso nella scala sociale non potrà mai liberare le donne dalla condizione di minorità, neanche da quella dorata degli strati sociali dominanti.

Con tutto ciò resta comunque da chiedersi cos'è che si muove in

questa irruzione della donna sulla scena. A muoversi è proprio il sesso ma in quanto si manifesta socialmente ed esige una sua determinazione. E' falso ovviamente che a ribellarsi siano state solo la vecchia zitella o la donna mascolinizzata. Fu soprattutto la gioventù femminile ad essere afferrata negli anni Novanta da questo straordinario movimento. Vecchie zitelle e donne maschiline ce ne sono sempre state, ma per molti secoli la donna ha taciuto nella comunità. E la rivolta della donna, benché nel frattempo si riaccendesse sempre di nuovo, fino alla fine del secolo scorso non riuscì mai ad estendersi. Ottenne seguito e divenne un'utopia sociale, solo quando il bisogno capitalistico di forze produttive le diede via libera; quando l'interesse alla libera circolazione liberò anche questo particolare genere di servi della gleba. Tuttavia su ciò che si muove nell'irruzione della donna sulla scena, sul contenuto *sepolto o lontanamente possibile* del sesso ci si è in effetti interrogati tanto poco quanto poco il capitalismo in generale si interessa alle qualità non valorizzabili dei suoi impiegati. Il criterio di valutazione erano le prestazioni, per la donna alla fine contò soprattutto l'arrendevolezza, una qualità ch'era già presente e apprezzata nel diritto maschile prima di questa cosiddetta emancipazione. La donna andava bene per posti mal pagati, per volontarie subalternità; anche per questo il movimento femminista smarrì ogni spigolosità. Anzi un'innegabile sobrietà realistica propria della donna, che il culto mariano rifiutava così violentemente di ammettere e che non indirizza certo all'utopia, venne ricompensata dalla oggettivazione capitalistica. E sul piano politico in effetti il diritto di voto alle donne non ha cambiato niente, tranne che raddoppiare i voti di tutti i partiti preesistenti. La reazione ottenne anzi qualcosa in più del semplice raddoppio dei voti; nel mondo borghese non vi è traccia di impulsi esplosivi o anche solo particolarmente umani ad opera della donna politica. La capuffa ha dunque vinto, come vedeva non senza ragione l'amante nelle prime diverse figure di donne emancipate che la poesia metteva in scena, nella Nora di Ibsen, nell'Anna Mahr di Hauptmann (*Uomini soli*), nella Franziska di Wedekind. Le tematiche di fondo del sesso femminile dunque non furono esplicitate dal movimento femminista borghese: eppure tali tematiche si imponevano fin dall'inizio come mai prima era accaduto, eppure erano rifiutate dagli avversari dell'emancipazione, come se il movimento non si orientasse verso

quelle ore d'ufficio che costituirono la sua fine, bensì come se fosse qui una reminiscenza di *Carmen*, là di *Antigone*, qui un'evocazione utopica dell'*epoca dell'eterismo*, là del *matriarcato*; e soprattutto come se il movimento femminista fosse quello di una specifica totalità e pienezza umana, che proprio per questo nei suoi contenuti lontanamente possibili era incompatibile con l'impresa senz'anima del capitalismo, nemico mortale dell'arte come della donna. L'odio maschilista borghese per il movimento femminista rivela sempre di nuovo tutti questi motivi *e contrario*, squalificandoli; e nel modo più a buon mercato e al contempo più ambiguo funzionò qui la degradazione della donna a etera, con una contemporanea riduzione e stabilizzazione in questo ruolo. In tale direzione, completamente posseduto da una simile concezione, procedette Weininger (*Sesso e carattere*, 1903): secondo lui F., il femminile, è pura lussuria, sprovvisto di Io, di memoria, di fedeltà, la razza completamente opposta al Gesù presente nell'uomo, ovvero alla purezza. Carmen appare così come l'autentico tipo femminile che non ha potuto farsi sentire nella cultura e che non si sente a suo agio nei costumi tramandati: «Il bisogno di accoppiarsi essa stessa è certamente il bisogno più forte della donna, ma non è che un caso speciale del suo interesse più profondo, unico, vitale che segue immediatamente quello del coito: il desiderio che abbiano luogo molti coiti, in qualunque luogo, da parte di chiunque, in ogni momento... Questa sua qualità di essere la mandataria e l'ambasciatrice del pensiero del coito è l'unica che essa possiede in ogni età e che sopravvive allo stesso climaterio: la vecchia è ancora una ruffiana, non più per se stessa, ma per altre» (*op. cit.*, pp. 351 e sg.).¹⁴ In termini anche più duri: «L'educazione della donna deve essere sottratta alla donna, l'educazione dell'umanità intera deve essere sottratta alla madre» (*op. cit.*, p. 471);¹⁵ poiché solo la donna come etera è la verità, la donna come Madonna è una creazione dell'uomo, nella realtà nulla vi corrisponde. In questi termini si è espresso l'odio più veemente contro la donna che la storia conosca, un'anti-utopia della donna unica nel suo genere, concepita nel bel mezzo dell'epoca della secessione, mentre il movimento femminista già cominciava a perdere la sua carica offensiva e le donne divenivano grigie suore della riforma. Ma proprio dall'abissalità del diniego emerge al contempo quanto d'ignoto e di non oggettivato si muove nel movimento femminista. Era pensato esso stesso come

emancipazione dell'umanità dalla donna: dalla donna che aveva potuto farsi sentire sinora. La sua questione fondamentale era senz'altro quella sui confini del sesso e se davvero questi confini esistessero; se la donna potesse, se non oltrepassare la barriera del sesso, servirsene come di una scala che conduca ai contenuti nascosti e mai penetrati dell'umanità stessa. Sogni esaltati indubbiamente, orientati al risveglio di metà della terra, ma con un ancoraggio storico-sociale che proprio l'odio weiningeriano per l'etera aveva fiutato contro la sua stessa volontà. In effetti secondo la sua utopia dimostrabile, il movimento delle donne rilanciava fondamentalmente *Carmen*, dunque il ricordo dell'*eterismo*, ma anche *Antigone*, la seconda primitiva antecedente l'epoca maschilista: e dunque il ricordo del *matriarcato*. Entrambe le forme di vita precedono il patriarcato: la promiscuità senza regole dei sessi che corrispose agli stadi della raccolta e della caccia, il diritto materno con il predominio della donna e della terra, che corrispose allo stadio agricolo. Entrambi questi ricordi rivissero, esplicitamente e implicitamente, nel movimento femminista, investendo in modo utopico-arcaico fantasie insoddisfatte. L'epoca dell'eterismo fu interpretata da Bachofen a partire da simboli mitico-ornamentali palustri (canna, giungla), quella matriarcale a partire da simboli notturni e ctonii (luna, caverna, spiga). L'età dell'eterismo con la sua promiscuità tra uomini e donne precedette il matrimonio, l'età matriarcale istituì il matrimonio e la subordinazione della famiglia, anzi dell'intera comunità alla madre. Scoprendo questi rapporti e trasfigurandoli indubbiamente oltre quanto è storicamente accertabile, Bachofen si limitò ad esprimere ciò che il successivo movimento delle donne avrebbe avvertito come arcaica utopia: una vita dionisiaca da un lato, e dall'altro la riconquista della notte e di Demetra. Entrambe queste forme di vita sono coordinate a un «linguaggio del grembo», che non fu più avvertibile in seguito nel mondo del diritto maschile, se non in eruzioni menadiche o nei tributi del rigido diritto dei signori alla più antica e mite Bona Dea. Il mito dell'amante in Bachofen è presentato in questi termini: «Per lei Elena, che non è così riccamente dotata perché appassisca nel possesso esclusivo di uno solo, costituisce il grande modello di ogni donna mortale, il simbolo di ogni donna dionisiaca». E il mito, o meglio, l'utopia arcaica della donna come *dominatrice* in Bachofen si presenta così: «Quella condizione in cui l'umanità si eleva dapprima all'eticità,

che serve come punto di partenza per lo sviluppo di ogni virtù, per la formazione di ogni lato più nobile dell'esistenza è l'incanto della maternità, che nel mezzo di una vita colma di violenza si fa sentire come il divino principio dell'amore, dell'unificazione e della pace» (Prefazione al *Mutterrecht*). Un sesso per nulla compiuto, che ricordava periodi non capitalistici e che inoltre voleva essere determinato in termini utopico-sociali, si muoveva dunque all'interno del movimento femminista, che non si limitava affatto alle zitelle e alle donne mascoline. Esso era colmo di un'attesa non oggettivata, non più e non ancora in grado di farsi avvertire nella realtà di fatto sino ad allora. La donna, dopo un così lungo periodo di minorità, ebbe la delicata pretesa di voler instaurare nel patriarcato un'isola passata e mai ancora divenuta della Grande Madre.

Il movimento è al contempo invecchiato, sostituito e aggiornato, il tutto con buone ragioni. E' *invecchiato* perché ha borghesemente sfondato porte aperte dietro le quali non c'era nulla. L'ape operaia asessuata non è lo scopo verso cui si è corso e nel contesto borghese non si può procedere oltre. E' senza importanza che la donna sia pari all'uomo se poi entrambi sono impiegati di un'impresa che non li valorizza affatto, ma li sprema. Il movimento è stato *sostituito* perché una lotta contro le barriere sessuali s'immiserisce senza lotta contro le barriere di classe. La lavoratrice non si sente svantaggiata dagli uomini del suo stesso strato sociale, così come i giovani lavoratori non lo sono dagli adulti in quanto tali; nel movimento delle donne proletarie si ripete così un momento importante presente nel movimento giovanile proletario. Lo status semicoloniale delle donne in generale non può essere commiserato in particolare da chi, come il lavoratore, è egli stesso trattato come un coolie, se non peggio. La lavoratrice unita con gli operai poveri si confronta con i ricchi, donne e uomini, e già la vecchia socialdemocrazia sosteneva nel suo programma: «La questione femminile coincide con la questione operaia». L'Unione Sovietica non conosce più questione femminile perché ha risolto la questione operaia; dove scompaiono signore e servo dilegua anche lo strato inferiore della donna. In terzo luogo resta certamente, come peculiare *problema di contenuti*, il sesso che determina più ampiamente la donna, anche se in modo meno netto che l'uomo (Gottfried Keller parlava dell'«insondabile incompiutezza della donna»). Ciò fa sì che anche dove è stato

rimpiazzato da quello proletario, il movimento femminista sia solo *aggiornato* a nuova data. Ovvero, l'essenza femminile così poco chiarita e determinata al di fuori del puro ambito familiare nelle società maschiliste sino ad ora esistenti riemerge come problema anche al di là della liberazione socio-economica. Proprio il tramonto dell'oppressione della donna non comporta di per sé la fine del contenuto femminile. L'amante, la madre, perfino la creatura da lavoro oggettivata non hanno in alcun modo dato forma a questo contenuto e ancor meno esaurito le sue possibilità utopiche. Non gli si è dato forma nelle categorie tanto poeticamente condensate dell'amante e della madre; per non parlare di categorie sino ad oggi sconosciute eppure possibili. Il livellamento delle differenze di sesso che è comparso in Unione Sovietica durante l'impetuosa prima fase generale di costruzione, non è andato molto a fondo. Proprio dov'era in gioco un intervento poco regolamentato si sono rivelati e continuano a fare buona prova peculiari atteggiamenti ed energie femminili. La madre, come Gorkij la presenta nel suo romanzo realistico, ha saputo realizzare il suo lavoro rivoluzionario in modo diverso dai suoi compagni maschi; la natura della sua bontà, del suo odio come del suo modo di pensare non era rimpiazzabile con quella di un uomo. Nel complesso la differenza tra i sessi si trova su un terreno diverso da quello della differenza artificiale prodotta dalla società di classe; quindi non scompare con essa. La distinzione tra i sessi scompare così poco che solo nel socialismo la femminilità può manifestarsi apertamente. In ogni caso ne resta abbastanza da rielaborarla nel suo specifico contenuto, da averla come una Eva che ricerca la sua forma. Resta l'elemento di non univocità, il fermento di una confusione e di un intrico decisi a metà, decisi falsamente, non decisi nella donna, quale la società finora esistita tramanda a una società nuova. E' dolcezza e selvatichezza, distruzione e misericordia, è il fiore, la strega, la statua altera e l'industriosa anima del commercio. E' la Menade e Demetra governante, è la matura Giunone, la fredda Artemide, Minerva amante dell'arte e mille altre cose ancora. E' il capriccio musicale (l'assolo di violino in *Una vita d'eroe* di Strauß) e l'archetipo del lento, della quiete. E' infine, con un arco che nessun uomo conosce, la tensione tra Venere e Maria. Tutto ciò è incomponibile, ma il problema del contenuto femminile non si lascia mettere in sesto o addirittura cancellare con un tratto di penna. Ancor meno

quell'elemento del femminile che sino ad ora non è emerso in piena luce, quell'indeterminatezza utopica che ha causato in generale la grande disparatezza delle sue determinazioni. Come se queste fossero semplici esperimenti e tentativi di denominazione, in cui però l'elemento fondamentale non è ancora in alcun modo nominato e fatto emergere. Di gran lunga non ancora fatto emergere come è accaduto invece con l'uomo e con i suoi predicati; benché anche questi, con i tipi storici fondamentali del guerriero, del monaco, del cittadino ecc., abbia dietro di sé aspetti assai differenzianti e non definitivi. Il movimento delle donne è ancor sempre in grado di costituire un'utopia parziale, così come l'ha costituita all'interno delle utopie complessive che si sono avute sinora. Quanto con esso si annuncia e si spera darà da pensare e da lavorare anche nella società senza classi, come peculiare problema ereditato dalla storia e dalla preistoria. Si considerino i tratti di eterismo nelle utopie ciniche e talora anche nelle utopie libertino-anarchiche; non sono liquidati. Si considerino i tratti matriarcali nell'utopia sociale stoica e nei suoi effetti successivi, sino al diritto naturale e alla natura buona di Rousseau; non sono stati portati a compimento. Così elementi dell'utopia parziale femminista hanno fornito già alle utopie globali un contributo, un contributo di inquietudine come di concentrazione, e anche di un ideale che attira nel lontano (per Goethe «sempre concepito in forma femminile», secondo le sue stesse parole). E il profumo, la pienezza, la melodia di questo genere continuano ad agire, mutatis mutandis, nell'utopia che è progredita sino alla scienza; così rimane un apporto proprio del contenuto utopico femminile al regno della libertà.

Il piacere di liberarsi dall'angustia si è esaurito sul terreno borghese, solo nella società senza classi fa di nuovo ritorno. Solo qui anche per un movimento femminista esistono nuovi spazi, una possibile traversata in mare aperto, un orientamento posto correttamente. Quali forze utopiche e quali valori comincino così lo si può indicare, come nel caso dell'uomo senza classi, solo in base alla direzione, non in base ad un contenuto non ancora esaurito. Ed è una direzione che porta fuori dalla cattiva ampiezza che vi è stata finora, dalla confusione inconciliabile dei tipi femminili. Conducendo ad un'esistenza in cui scompaiono l'insondabile incompiutezza e anche un'arte della sperimentazione non mirata che sole hanno reso possibile la falsa ricchezza di

predicati e tipi femminili. Una ricchezza, la cui falsità e indeterminatezza sono riconoscibili già dal passaggio improvviso da un tipo e dal suo atteggiamento ad un altro assolutamente incompatibile con il primo. Poiché l'elemento floreale nella donna oggi esistente può diventare il «brucia, brucia!» della strega, poiché l'industriosa anima del commercio può quasi senza fatica diventare una menade, anzi la stessa Venere può trasformarsi in Maria, queste singole caratterizzazioni si mostrano spesso così provvisorie come se non fossero neppure sregolati esperimenti dell'essere femminile, ma semplici maschere. «La casta luna ha strani grilli»: questa frase, bisbigliata da Mephisto, mostra a che punto arriva la falsa ampiezza di variazione, la ricchezza isterica. L'emancipazione femminile di tipo concreto ha di mira al suo posto autentiche prove del modello utopico-essenziale; essa lavora a far sorgere dalla confusione dei tipi la reale ricchezza della natura femminile all'interno della natura umana. E in modo tanto più sicuro quanto più vengono a cadere in una società che diventa senza classi le molteplici ed estraniati categorie della merce e del dominio, che hanno concorso a modellare, in particolare nel capitalismo, i tipi di donna sinora comparsi. Allora può dischiudersi una reale eredità dai predicati della femminilità che si è avuta sino ad ora, nonostante i loro molteplici stravolgimenti e deformazioni. Il realmente possibile nella donna ha una strutturazione minore che nell'uomo, ma fin dai tempi più remoti lo si è pensato come più promettente in tutte le immagini di sogno della perfezione femminile; esso raggiunge una profondità maggiore nella fantasia fondata. Così come la musicalità è più promettente del poetico la cui espressione precisa è già coniata. E come la musicalità, dove è già strutturata può andare più in profondità di tutta la poesia delle parole, così l'elemento utopico nella donna, là dove preappare in modo valido, rivela un volto di centrale profondità umana e consolatorio. La dolcezza e la misericordia agiscono con maggiore intensità nella versione femminile dell'essere umano; ciò che un tempo era pensato nella figura d'Artemide non trova riscontro nella sua pura freddezza in figure di giovani maschi; la Madonna rappresenta la condizione cristiana nella forma più pura. Di tali possibilità, o di quanto sotto nuovi segni può loro corrispondere, il movimento femminista borghese, in quanto borghese, ha reso riconoscibile poco o nulla; non è riuscito a superare le banalità contrapposte come libero amore e suffragetta. Se la primavera

dell'uomo comincia con la società senza classi così emerge anche con essa la prospettiva dell'oltrepassamento di una barriera sessuale non decisa una volta per tutte, la prospettiva della soppressione di una confusione congelata. Una società in cui non ci siano da affibbiare lati d'ombra della vita fornisce indubbiamente alla femminilità garanzie e libertà d'azione. E la donna come compagna costituirà quella parte della società che la libererà in ogni rapporto dall'alienazione e dalla reificazione.

«Vecchia-nuova terra», il programma del sionismo

Non esiste dolore comparabile a quello degli ebrei. Toccò anche ad altri piccoli popoli d'esser dispersi, strappati dal loro suolo, ma allora scomparvero rapidamente. Delle altre stirpi trascinate a lavorare sul Nilo non c'è stato tramandato neppure il nome. Gli ebrei non si sono lasciati divorare, com'è noto, benché fossero costantemente fra i denti dei popoli padroni di casa. Dediti al commercio e alla Scrittura, salvarono la loro angosciata esistenza tra assassini innumerevoli, sino a che dopo lunghi secoli parve che l'aria fuori del ghetto fosse divenuta meno pericolosa. L'ebreo continuava ad essere più che mai percosso, disprezzato, ma non lo si mandava più al rogo. La condiscendenza nei suoi confronti continuò a crescere nel corso della liberazione borghese, la macchia gialla venne dissociata dal caffetano che scomparve a sua volta e intorno al 1800 in Occidente fece la sua apparizione il concittadino ebreo. Egli assunse il suo nuovo incarico pieno di fiducia e poiché fuori dominava da ogni parte il commercio, e le professioni più onorifiche o statali continuavano ad essergli precluse, nella maggior parte dei casi debuttò come commerciante. Ci si inseriva nella società capitalistica presente, non più come all'epoca della fioritura spagnola in una società feudale ed ecclesiasticamente dotta. Ciò fa una differenza, che non è solo di peso a quegli ebrei che s'inserivano così zelantemente nell'universale vita degli affari, è anche la stazione importante, cui si arresta il lungo calvario. Questa stazione era, per lo stesso motivo per cui provvisoriamente era stata liberatoria, la stazione capitalistica: la libera concorrenza esige l'eguaglianza giuridica dei partner. Tra questi partner non fu sempre il migliore elemento ebraico a farsi largo, come del resto accadde per l'elemento

francese o tedesco. La borsa ovunque si trovi non fa dei bei giochi ed era dalle colonne della stampa liberale che il respiro del tempo veniva incontro più ardente. Lo spirito ebraico entrò in uno spirito che riduceva tutto a pettegolezzo, che produceva solo più per il mercato e in ciò riuscì ad affermarsi. All'inizio, allorché giunse la liberazione, tutto ciò non era ancora visibile. La caduta delle mura, che avevano circondato tanta oppressione e certo anche tanta serietà e devoto rigore, ebbe essa stessa un effetto biblico. Era una prima alba, quella dell'assimilazione; si supponeva che dopo sarebbe intervenuta una chiara felicità democratica, una nuova vita dopo così lunga paralisi. Ma non solo gli ebrei, anche i non-ebrei, com'è noto, non hanno realizzato interamente le speranze connesse alla liberazione. La parità degli ebrei con gli altri, se mai è esistita, costituì un'eccezione passeggera, non divenne mai la regola. E infine ritornò, di nuovo con maggior forza, quanto solo i folli che confidavano in un progresso che girava a vuoto ritenevano impensabile: lo sterminio. Il cittadino liberale se ne stava accanto, l'arme in riposo, se addirittura non spianata sugli ebrei. Non parve o non pare possibile altro se non separarsi definitivamente da concittadini divenuti un pericolo mortale, e il luogo natale riprende a brillare.

Lo si desiderava già da gran tempo, addirittura mentre fioriva l'assimilazione. Molti non avrebbero certo fatto nulla per essere ebrei, ma ora, visto che non c'era altro da fare, dicevano di essere orgogliosi di esserlo. Non era un orgoglio autentico e la terra promessa fu invocata solo con le labbra. Come oggi che molti ebrei sono diventati dichiaratamente sionisti, ma non vogliono emigrare dai paesi in cui la vita è per loro passabile. Sono sionisti in parte per simpatia per i compagni di razza scacciati, in parte per quella passione con cui normalmente si stipula un'assicurazione contro gli incidenti. Da duemila anni gli ebrei ortodossi formulano il desiderio della preghiera: l'anno prossimo a Gerusalemme, benché proprio da questi circoli sia sempre provenuta una forte ostilità contro il ritorno effettivo. Il sogno di un rinnovato regno di Davide tuttavia non si spense mai del tutto politicamente; ci furono avventurieri militari come David Reübeni (intorno al 1530), che incitarono il popolo da così gran tempo disavvezzo all'uso delle armi ad una sorta di crociata ebraica contro i turchi. Ci fu il falso messia Shabbetai Zevi (verso il 1640), che nel processo di redenzione voleva dapprima chiamare Israele al ritorno a

Gerusalemme. Presupposto che un popolo si senta ancora come tale e resti unito, pareva difficile togliergli il ricordo della terra in cui si era radicato e dove, nel ricordo spesso ingannevole, era stato felice. Gli stessi ebrei cacciati dalla Spagna si struggevano di nostalgia, se non per la Palestina, per la Spagna e spesso han sino ad oggi conservato il ricordo di strade da tempo scomparse, di case da tempo crollate in cui i loro avi avevano vissuto come senores. Anche una effettiva naturalizzazione, in un momento in cui il cielo borghese era ancora sereno, non impediva dunque in molti l'esistenza di desideri di ritorno, in questo caso non formulati solo con le labbra, ma appassionatamente autentici. E in modo sorprendente ciò non impedì neppure che vi fossero relazioni molteplici, di primaria importanza e istruttive, con il movimento internazionale dei lavoratori. Al contrario: il socialista Moses Hess, a suo tempo amico e precursore di Marx ed Engels, successivamente amico di Lassalle, dialettico idealista certamente inveterato, nel 1862 con *Roma e Gerusalemme* scrisse il più toccante libro dei sogni sionisti. Fu aiutato in ciò dal modo al contempo appassionato e confuso con cui credeva alla funzione animatrice della razza. Hess fu sino all'ultimo un sincero rivoluzionario, apparteneva ciononostante alla «tessitura cerebrale» della sinistra hegeliana. Apparteneva a quel «vero socialismo» la cui ignoranza in fatto d'economia, la cui astruseria speculativa, la cui ingenuità pratica sono state poi così duramente criticate dal *Manifesto del partito comunista*. Hess restò prigioniero della dialettica idealista nonostante, anzi proprio perché voleva sostituire il movimento autonomo della ragione hegeliana con il movimento autonomo «della forza e della volontà». Con questa sua «filosofia dell'azione» egli tornava assai più all'atto fichtiano di quanto procedesse a comprendere i fattori economico-materiali della storia. Egli accettò la concezione economico-materialistica della storia di Marx, rimproverando al contempo a Marx ed Engels di aver «sostituito il nebuloso punto di vista della filosofia tedesca con il punto di vista meschino e angusto dell'economia inglese». L'economia veniva dunque definita proprio da Hess in modo angusto e non nel senso totalmente sociale di Marx; ai suoi occhi essa passava per la tipica scienza di classe della borghesia. Di conseguenza anche la «forza e la volontà», i motori della dialettica posti attivisticamente da Hess erano concepite come comportanti innanzitutto un rovesciamento non economico, bensì etico, con

un'approssimazione all'atto fichtiano, e da ultimo in senso teoretico razziale. Accanto al proletariato, che continuava come prima ad essere celebrato come il soggetto reale della prassi rivoluzionaria, per l'ultimo Moses Hess la razza rappresentava una forza costruttrice di storia. Certo anche Marx ed Engels parlavano di razza come una sorta di dato naturale: è opportuno ricordarlo. In una lettera del 1894 Engels ammetteva la razza «come fattore economico» e Marx spiegava lo sviluppo economico anche «come dipendente dal favore delle circostanze, dal carattere della razza». Esisterebbero popoli più o meno dotati di «temperamento e disposizioni per la produzione capitalistica», tra i meno dotati Marx nomina i turchi. Ma Marx e Engels non hanno mai fatto della razza né un fattore essenzialmente determinante né una costante all'interno della storia; il feticismo razziale è completamente distrutto. Anche la disposizione razziale in Marx viene ad essere continuamente modificata storicamente dall'attività lavorativa dell'uomo: «Mentre con questo movimento agisce sulla natura esterna a sé e la trasforma, egli muta al contempo la sua propria natura.» Le cose stanno altrimenti in Moses Hess, e ciò perché in lui la razza oltre che come fattore economico compare anche come un produttore autonomo di ideologia, anche dove si presenta la stessa infrastruttura economica: e per lui la razza spiritualmente più potente è e rimane quella ebraica. Piccoli popoli dell'Asia Minore con un'economia agraria e una costituzione politica analoga a quella degli ebrei ce ne sono stati parecchi, ma, aggiunge Moses Hess, «solo gli ebrei hanno issato il vessillo che oggi i popoli seguono». E il vessillo del profetismo etico e solo per suo amore e per amore della sua insegna, Sion, gli ebrei devono essere trapiantati di nuovo nell'antica terra. Questo voleva essere dunque il sionismo, a partire da Sion e non da un soggiorno casuale che gli ebrei avevano fatto duemila anni prima in Palestina. «Innalza la tua bandiera, o mio popolo», incita Hess in *Roma e Gerusalemme*. «In te si è serbato il chicco vivente, che come le sementi racchiuse nelle mummie egizie, ha sonnecchiato per millenni, senza perdere la sua forza germinatrice... Solo dalla rinascita nazionale, il genio religioso degli ebrei, simile al gigante che sfiora la madre terra, trarrà nuove forze e sarà nuovamente animato dal sacro spirito dei profeti». Il contenuto di queste espressioni o missioni, di questi discorsi edificanti un poco prolissi, per il rivoluzionario Hess resta unicamente il socialismo: egli fu uno dei primi a collegare

l'ebraismo, quale l'aveva letto nei profeti, con la causa del proletariato. Per Hess il socialismo sarà la «vittoria della missione ebraica nello spirito dei profeti»; solo a questo fine questo socialista internazionalista progettava «un centro d'azione in Palestina, in cui potesse nuovamente risorgere lo spirito della razza ebraica». Veramente con l'aiuto della Francia, non di quella imperialistica, ma della Francia della grande rivoluzione, ch'egli pensava fosse in essa ancora operante. «Una volta di nuovo sul proprio suolo, una volta di nuovo immesso sul binario della storia universale», il popolo ebraico avrebbe dovuto stupire i Rothschild: «Il regno animale sociale, che vive del reciproco sfruttamento dell'uomo, finisce». Questa l'utopia sionista di Moses Hess, sognata e progettata come un'utopia socialista ab ovo, a partire dai profeti.

Ma la maggior parte degli ebrei occidentali erano borghesi, tra di essi i lavoratori erano pochi. Su questo ceto medio i sogni sionisti acquistarono quindi presa solo quando persero il loro timbro socialista, quando divennero moderatamente liberali. Molto tempo dopo Hess, una generazione più tardi entrò in scena Theodor Herzl, l'autore dell'unico programma sionista che ebbe efficacia, un programma in cui forse non mancava Geremia, ma da cui Isaia era assente. Ciò per due ragioni, una politica e una ideologica, corrispondenti entrambe alla situazione di una borghesia ebraica nelle cui mani passò un sionismo del tutto privo di socialismo. Sul terreno politico, a seguito delle crisi dei ceti medi, il sottile amore liberale per gli ebrei da parte dell'ambiente si era di nuovo rapidamente sgretolato. Sul terreno ideologico gli stessi ebrei liberali non volevano saperne dell'amore partitico, dell'amore rivoluzionario che i loro profeti avevano predicato e che sarebbe costato più caro di quanto pareva conveniente a una semplice beneficenza. Politicamente il successo di Herzl fu favorito dal fatto che era sorta una cosiddetta lega antisemita e dalla Russia e dalla Romania si propagavano anche all'Ungheria e alla Germania processi contro assassini rituali. Nel processo contro Dreyfus Herzl vide che la stessa patria borghese classica dei diritti umani non era più la stessa, e da ciò egli trasse conclusioni non sui borghesi in quanto tali, cui restò legato, ma solo sui borghesi in quanto non-ebrei. Decisivo ideologicamente per l'influsso di Herzl sulla borghesia ebraica fu proprio la distensione borghese, il colore illuministico liberale, che venne qui conferito al sogno di Sion. Herzl provvide innanzitutto ad allontanare ogni connessione con il

radicalismo sociale dei profeti, con la missione socialista e con le altre cosiddette stravaganze di Moses Hess; il sionismo divenne così accessibile per la borghesia ebraica liberale. Herzl trovò il modello per il proprio stato ebraico nei numerosi irredentismi, quali se li rappresentava la monarchia austro-ungarica; come i cechi, i polacchi, i ruteni, i romeni, i serbi, gli italiani, anche gli ebrei dovevano poter approdare al loro proprio stato nazionale. All'inizio non fu neppure in questione l'antichissimo suolo dorato di Gerusalemme; l'utopia di Herzl, nella ricerca della terra del futuro, oscillava dapprima tra Argentina e Palestina. E le strade alla volta di Canaan erano strade diplomatiche attente al realismo politico, calcolate con astuzia sugli intrighi esistenti e gli interessi imperialistici di alcune grandi potenze: «La questione ebraica è una questione nazionale; per risolverla noi dobbiamo prima di tutto trasformarla in una questione mondiale, che dovrà essere risolta nell'assise dei popoli civili». Anche Moses Hess, come abbiamo visto, aveva pensato ad un aiuto politico internazionale, all'aiuto della Francia, ma ciò che in Hess costituiva un'ingenuità ovvero una sorta di romanticismo databile al 1789, in Herzl divenne accordo con il capitalismo. L'unica alternativa per l'ebraismo parve o l'estinzione mediante matrimoni misti o la rinascita nazionale: Herzl predicava quest'ultima, ma in figura di uno stato capitalistico democratico in dodicesimo per grazia dell'Inghilterra o anche della Germania, sotto la sovranità del sultano. Apparve così, nel 1896, *Lo stato ebraico*, come schema abbastanza elaborato nei dettagli di un capitalismo privato cooperativo con riforma agraria; la terra è proprietà pubblica e viene affittata di volta in volta solo per cinquant'anni. In esso è trasposta l'intera civilizzazione di fine secolo: «Se ce ne usciremo un'altra volta dall'Egitto, non dimenticheremo le pentole di carne». Così, se gli ebrei vogliono, «la favola diverrà realtà»; nel 1900 un romanzo utopico *Vecchia-nuova terra* dipingeva ulteriormente la terra del progresso borghese, l'essere nella propria tenda, nel proprio vigneto, a casa come prima, per così dire in Europa, ma ora tra la propria gente. Questa utopia, proprio perché non prevedeva grandi mutamenti economici nello stato ebraico modello, non era collocata in un futuro remoto: si presentava come un resoconto del 1920. Già ne *Lo stato ebraico* critici come Achad Haam avevano trovato poco di ebraico, quasi nulla che si differenziasse dall'impresa della civiltà occidentale tranne che per la sicurezza certamente inestimabile,

con cui tale impresa poteva ora essere proseguita sul proprio suolo, nelle proprie metropoli. In ebraico moderno, e certo anche con la sperata «decomplicazione» resa possibile dall'agricoltura, dai caseifici cooperativi e da altre forme di ritorno alla terra, che ogni direttore di banca avrebbe trovato serie. La Sion di Herzl era così un'utopia dell'immediatamente raggiungibile, su base democratico-capitalistica; saldamente radicata nel suolo, l'unica cosa che ancora non avesse, non andava a caccia di alcun fantasma. Se così si raccomandava all'idealismo specifico del commerciante e anche dell'avvocato ebreo, per quel che concerne l'elemento nazionalistico essa si apriva un varco netto nell'assimilazione, assai più forte di quello di Moses Hess; l'orgoglio, non una missione, sostanzialmente per Herzl la coscienza nazionale ebraica. Doveva essere annullata la diaspora con le sue mille deformazioni e condizioni da paria, ma anche Moses Mendelssohn ovvero l'assimilazione, come una falsa aurora in cui la diaspora non era stata diradata, bensì affermata. Ora invece con il sionismo ovvero con l'anti-Mendelssohn parve sorgere la seconda e vera aurora: «una sede per il popolo ebraico in Palestina garantita dal diritto pubblico». Sebbene quanto meno gli immigranti lieti di fare investimenti e certamente le pentole di carne egizie presuppongano e utilizzino una forte assimilazione. Gli hassidim non avrebbero fondato nessuna Tel Aviv, lo studio del Talmud non avrebbe depositato nessun manoscritto di Einstein nell'università di Gerusalemme e non vi sarebbero lì professori di Cabbala, bensì cabalisti. Anche il fascismo ebraico, in quanto conseguenza dell'adozione dello stato capitalistico-democratico contemporaneo, senza una simile adozione sarebbe del tutto sconosciuto. In nuce l'utopia di Herzl contiene più assimilazione di quella del sionista romantico Moses Hess in apparenza assai più assimilato. Questi era molto più legato al messianismo antico, un credente nella Sion sociale, che lottò fino alla sua morte nel movimento operaio credendo di attivare proprio con la sua alleanza con il movimento operaio internazionale lo spirito dei profeti. Come Hess tentò di mostrare, a differenza di Herzl, esiste chiaramente un sionismo cui la tomba di famiglia importa meno della resurrezione. Se non quella della coscienza nazionale ebraica della borghesia, quella di una fede antichissima, più volte sepolta. Se anche questa fede, poiché rimane un'utopia, cercava un «centro d'azione in Palestina», un tale centro era pensato chiaramente come luogo d'irradiazione,

come appello al mondo intero e non come stato in dodicesimo. Ciò che della missione sociale e dell'eredità dei profeti continua a vivere nell'ebraismo rendendolo importante, lo ha annunciato Moses Hess lontano dalla Palestina e Marx l'ha reso presente addirittura in totale estraneità ad essa. Per essi Sion era ovunque crolli «il regno animale sociale» e cessi la diaspora: quella di tutti gli sfruttati.

Una volta imborghesito da Herzl, il sogno cominciò subito a lavorare. Indubbiamente fu coltivato con abilità; a Basilea a partire dal 1897 ebbero luogo regolarmente dei congressi sionisti. Il movimento crebbe, un volontario trapianto di minoranze come non c'era ancora mai stato. E il successo era sempre più a portata di mano e ciò in base a una corrente per niente sentimentale che lo favorì anche tra i non-ebrei. Correnti anche sentimentali pro-sionistiche del resto c'erano state ripetutamente tra i non-ebrei, tra i millenaristi nella rivoluzione inglese e in altre sette avventistiche. Ma simpatie del genere erano impotenti, passeggiare e intrise di misticismo, la classe dominante non attende Elia. Quella inglese al contrario era già da tempo interessata alla protezione della via terrestre per l'India, e la Palestina occupava il posto giusto. Hollingworth, un pubblicista politico propose ancor prima di Hess, per non dire di Herzl, uno stato ebraico in questo luogo (*Jews in Palestine*, 1852). I lord Palmerston, Beaconsfield (che affettava il più puro sentimento di appartenenza alla stirpe israelitica), Salisbury avviarono trattative con la Porta per ottenere la concessione. In realtà l'Inghilterra non era interessata solo alla via di terra e nel 1903 offriva a Herzl anche una regione nell'Africa orientale per la quale le mancavano i coloni e che non si voleva occupare con deportati, come a suo tempo l'Australia. Inoltre, alla Palestina non era interessata solo l'Inghilterra, anche Guglielmo II e l'imperialismo tedesco nutrivano sentimenti sionisti; nel 1898 l'imperatore discusse con Herzl di una Palestina ebraica sotto protezione tedesca e sovranità turca. L'impulso in tal senso venne dall'interesse, divenuto proverbiale, della Banca tedesca per la ferrovia di Baghdad e ciò che vi si collegava, venne dall'intero tentativo tedesco di accaparrarsi l'eredità del grande malato, la Turchia. Così in più modi il sionismo venne sottoposto «all'assise dei popoli civili», come Herzl aveva detto, diventando una pedina sulla scacchiera della politica imperialistica. Ma quando l'imperialismo tedesco perse il gioco e la Turchia si trovò senza

questo «protettore dell'Islam», quanto già da tempo aspettava il suo giorno negli atti del Foreign Office fu proclamato nel 1917: la dichiarazione Balfour. La Palestina sotto mandato britannico fu dichiarata sede di diritto pubblico per il popolo ebraico. Parti del programma di Herzl arrivarono a proposito per l'Inghilterra imperialista, di buon cuore come sempre, e la realizzazione, se così si può dire, del sogno sionista avvenne al momento giusto, per costituire un asilo per le successive vittime del fascismo. O meglio, sarebbe avvenuta al momento giusto se l'Inghilterra che apriva quell'asilo, non lo avesse richiuso proprio nel momento in cui ce n'era bisogno più che mai. Così nel 1939, l'anno giusto, apparve un white paper in cui si diceva che nei prossimi cinque anni sarebbero stati autorizzati a entrare al massimo 75.000 ebrei, successivamente più nessuno senza il consenso arabo, quindi più nessuno realmente. Una situazione tranquilla per gli affari nell'Egitto arabo e nell'India musulmana stava senz'altro più a cuore ai filantropi inglesi che la salvezza degli ebrei d'Europa; «and», dichiarò Churchill, «the logic in doing so is simple». Una simile logica ha solo consegnato parecchi milioni di ebrei al macello nazista, glieli ha anzi riconsegnati, impedendo loro di approdare in Palestina; l'Inghilterra si rendeva complice dell'assassinio che, come sempre sul piano morale, condannava con tanto calore. La sede dell'epoca della dichiarazione Balfour venne di colpo interpretata come «stato arabo», in cui la popolazione ebraica non doveva ammontare a più di un terzo rispetto a quella araba. Lo stato ebraico di Herzl aveva portato così al numerus clausus del diritto di residenza degli ebrei, un fenomeno che non si era mai verificato prima in alcun paese all'infuori che nella Russia zarista. Ai mezzi utilizzati da Herzl per la realizzazione del sogno sionista corrisponde la realtà sopraggiunta: la terra degli ebrei diveniva una terra da cui ebrei politicamente scomodi possono venir deportati addirittura come stranieri ingombranti. Certo, non sempre i mezzi rovinano il fine, qui non vale il rapporto di causa-effetto, in cui causa aequat effectum, in certi casi anche mezzi non adeguati possono portare a un buon fine, ma appunto il fine dev'essere in se stesso un fine grande e non miserabile. Se non è grande allora non è lui ad utilizzare il mezzo, ma è il mezzo che lo utilizza, e se il fine è in tutto e per tutto costruito in modo democratico-capitalistico come l'Inghilterra, il cui imperialismo esso utilizza come mezzo, allora è inevitabile che l'interesse del

capitale più forte vinca sul programma del capitale più debole. Così finì che Sion divenne un parziale frammento degli affari cui provvedere all'interno dell'impero britannico, anzi la secessione ebraica, avvenendo sotto forma di invasione, divenne oggetto dell'odio del movimento nazionale rivoluzionario arabo, che a sua volta rappresenta una carta nel gioco dell'imperialismo britannico. Ora gli ebrei che sono scampati al fascismo o anche solo alla discriminazione sociale debbono scontrarsi con gli arabi, e il progettato stato ebraico è più precario di quanto non sia mai stata, sino a Hitler, qualunque assimilazione. Le difficoltà qui non paiono affatto provvisorie, a meno che il sionismo geografico non torni ad essere lui stesso mero programma, vale a dire, dopo la fine del fascismo hitleriano solo un pugno di ebrei dei paesi capitalisti richieda di nuovo l'ammissione in Palestina. Ovvero, assai più radicalmente, le difficoltà finiranno perché un generale rivolgimento sociale risolverà anche queste sanguinose questioni in dodicesimo. E tale rivolgimento non sarà da porre sul conto dell'ebreo Herzl della *Neue Freie Presse*, bensì su quello dell'ebreo Marx, che non solo non era sionista, ma che anzi divenne ciò che è, e poté fare ciò che fece, solo perché non lo era. Proprio la volontà originaria migliore, soggettivamente pura, ancorché falsa, presente all'inizio nell'entusiasmo sionista, la volontà di un reale nuovo cominciamento in Palestina, con un *nervus rerum* completamente altro rispetto a quello vigente sino ad allora, non accompagna e tanto meno deriva dalle benedizioni di Herzl. Uno straordinario entusiasmo è fluìto con la gioventù ebraica nella coltivazione della vecchia terra, sono sorte comuni agricole, affini per intenzione a quelle nordamericane di Owen o di Cabet, anzi si sono talora sperimentati anche i kolchoz; in ogni caso molto lontano da Tel Aviv, reale espressione contemporanea della borghesia e della speculazione. Ma tutto ciò ha solo contribuito a che lo stato d'Israele, popolato con la fuga dal fascismo, diventasse a sua volta uno stato fascista. E in questa amara fine, che non era neppure preconizzabile in Herzl, Israele è diventato addirittura il cane, neppure ben tenuto, dell'imperialismo americano in Medio Oriente. L'archetipo Mosè e l'altro, Egitto - deserto - Canaan, hanno entrambi dispiegato nelle rivoluzioni ben altra potenza e speranza. Ma lo stato ebraico si presenta come se proprio all'ebraismo fossero divenuti estranei questi suoi archetipi; il che non avviene sempre, come insegna il caso di Marx. Anche qui la

conclusione è che non esiste in sé una soluzione isolata ai problemi delle minoranze o delle nazionalità. Il che vuol dire che non c'è soluzione della cosiddetta questione ebraica, nella misura in cui essa sussiste, senza una soluzione complessiva della questione socio-economica. Senza una tale purificazione il sionismo non è possibile neppure in Palestina; non esiste più alcuna pax britannica e ancor meno una pax americana. E l'antisemitismo, un fenomeno incallito ed evidente, per quante concause psicologiche, antropologiche o anche mitologiche possa avere, ha la sua base nella precarietà della situazione economica. Proprio un sionista russo, ai tempi di Lenin, si sentì costretto a osservare che i bolscevichi cominciavano a realizzare ciò che gli antichi profeti avevano predicato; il fine sovietico era biblico, se ne fosse o no consapevoli. Se è così, allora l'ebraismo nel senso di Moses Hess è tuttora attuale e ha nuove cose da fare, anche senza un proprio mini-stato. L'utopia sionista non coltivava soltanto il particolare, di essere al contempo passato trasfigurato e futuro sperato, questo lo coltivano anche altre utopie nazionalistiche e di gruppi etnici minoritari. Così i vendi (sorabi) in Prussia, i cechi, i polacchi prima del 1918 avevano tutti un sogno utopico-tradizionale di resurrezione; anche i tedeschi l'avevano nel sogno di un imperatore tra il 1806 e il 1871 e nelle sue molteplici fantasie patriottiche. Non è il semplice irredentismo a distinguere o a contrassegnare l'utopia di gruppo sionista rispetto alle altre, anche se gli ebrei furono visti solo come degli ahasvero (ebrei erranti) là dove i polacchi, divisi fra tre imperi, erano pur sempre a casa loro. L'elemento peculiare dell'utopia ebraica è invece il dovere che con essa si pone, non per la prima volta sottolineato da Moses Hess, di agire in conformità con l'insegnamento dei profeti; e questo dovere, a seguito della situazione rivoluzionaria che è maturata in Europa a partire dai giorni di Moses Hess, non ha certo più bisogno di un «centro d'azione in Palestina». Non ha bisogno di alcun sionismo geografico; in un movimento di liberazione complessivo gli ebrei hanno sempre lo spazio per rendere superfluo l'ultimo ghetto. Schierati in riga col movimento per la luce, in ogni paese cui si appartiene, questa sembra l'autentica patria ebraica. Nella misura in cui l'ebraismo non rappresenta solo una qualità più o meno antropologica, bensì un certo affetto messianico, *quello per l'autentica terra di Canaan*, che non è più limitata nazionalmente; *Thomas Münzer «con la spada di Gedeone» lo ha rivelato, ma non i*

Rothschild.

Si è per lo più nel giusto spiegando fin da principio in termini economici l'odio. Chi è immediatamente a portata di mano, più spesso lo straniero, ancor meglio chi è debole, fornisce soltanto l'occasione perché l'odio si scateni. Fin dai tempi più remoti la cosa più comoda è stata dar sfogo a rabbia e odio sugli ebrei, tanto sui poveri ed anche meglio sui ricchi; e la cosa più semplice rimane far cadere su di loro la colpa di ogni sventura. Gli ebrei non danno nell'occhio come gli zingari o addirittura i neri, ma proprio per la loro estraneità, per così dire, familiare fungono meglio da capri espiatori. Sino all'avvento dei nazisti non li si incolpò delle mostruosità di cui si accusavano un tempo le streghe, ma in cambio essi sono più credibili come portatori di sventura anche agli occhi di una plebe, per così dire, illuminata. Esistono desideri e repulsioni, immagini in cui si esteriorizza il desiderio e immagini in cui si esteriorizza la repulsione, e gli ebrei, come ha detto Musil una volta in modo calzante, hanno rappresentato l'immagine dell'indesiderabile, che era un tempo il feticcio che lo stregone estraeva al malato dal collo. Indubbiamente alla necessità economica si è senz'altro aggiunto il piacere, assai antico e coriaceo, di veder malmenare il capro espiatorio. Tutto questo è vero e tuttavia senza la fame, senza gli eleganti signori e i manipolatori non si sarebbero messi i capri espiatori all'ingrasso. La motivazione dell'odio antisemita è cambiata tre volte nel corso del tempo, anche la sua intensità è stata di volta in volta diversa, ma il suo tratto fondamentale è stato, ciò nonostante, sempre riconoscibile. Nell'antichità responsabile dell'odio era il presunto orgoglio, avvertito come provocatorio, con cui gli ebrei si isolavano dai pagani e conservavano proprie leggi alimentari, proprie festività e altro ancora. L'ebreo Filone sosteneva addirittura che Platone era debitore a Mosè dei suoi pensieri migliori, spingendosi indubbiamente troppo lontano, e in particolare in una Roma che si era ancor poco orientalizzata. Nel medioevo fu Giuda a motivare l'odio antisemita, nonostante il fatto che fossero ebrei anche tutti gli altri discepoli e lo stesso Gesù. Nell'epoca del fascismo a sorreggere l'affare antisemita sono le teorie razziste e i Saggi di Sion; perché la crocifissione dell'ebreo Gesù non amareggia più i fascisti, che la trovano piuttosto simpatica, anzi, con il suo sangue deve scorrere il sangue di tutti gli ebrei affinché l'ariano sia infine redento. Chiaramente si tratta

di motivi tra loro inconciliabili e tuttavia, come dicono gli antisemiti, legati tra loro dall'istinto contro gli ebrei. Così l'ebreo forniva alla falsa coscienza e all'ideologia che s'intesseva attorno alle radici economiche dei progrom un appiglio davvero unico. Come se davvero ci fosse in questo gruppo umano qualcosa che da duemila anni li condanna a farsi trattare come i colpevoli di qualsiasi difficoltà. Quest'ampia utilizzabilità degli ebrei come marionette rappresenta quasi un contrappasso dell'ampia utilizzazione che la Bibbia ha trovato nell'intera razza bianca ai fini dell'edificazione religiosa. Ed è incredibile come si riconoscano gli ebrei come autori di quella stessa Bibbia, defraudandoli così dell'onore che ne consegue. Lo si può esprimere anche poeticamente, come ha fatto Beer-Hofmann nel *Sogno di Giacobbe*, in cui il diavolo profetizza: «Accolgono certo la tua parola, / ma percuotono a sangue la bocca che l'ha pronunciata: / tu diventi il popolo da cui tutti trarranno bottino». Questo doppio sguardo sull'ebraismo, quest'incredibile scissione della coscienza nell'appercezione dell'ebraismo mostra indubbiamente un odio inquietante e quasi autarchico per il suo oggetto al cui interno soltanto poterono riuscire le manovre di diversione economica. Anche questo è tutto vero, vero quanto piacere per i maltrattamenti del capro espiatorio e tuttavia la stessa poco razionale pietra dello scandalo, che l'oggetto ebraico può rappresentare, non avrebbe mai agito senza l'economia fondata sul profitto. Il punto è questo: la rivoluzione economico-sociale spazza in un attimo la questione ebraica. L'antisemitismo non è un'istituzione eterna come vorrebbero far credere i sionisti e, se anche fosse, non sarebbe mitigato dall'invasione di un paese arabo, con nuovi attriti, con un nuovo ebraismo protetto, ma solo da un volontario esilio degli ebrei su di un'isola deserta, senza porte né finestre. Il che non sarebbe né democratico-capitalistico, nel senso di Theodor Herzl, né tanto meno socialista, nel senso grandioso di Moses Hess; questi, nell'epoca dell'Unione Sovietica e del movimento verso unioni sovietiche non collocherebbe più a Gerusalemme la Gerusalemme che immaginava. La fine del tunnel può essere scorta, certo non dalla Palestina, bensì da Mosca: ubi Lenin, ibi Jerusalem. Non è in discussione se gli ebrei siano ancora una nazione o no; se avessero cessato di esserlo, com'è il caso nell'Europa occidentale, quanto si è perduto potrebbe essere recuperato con un nuovo isolamento, e in Palestina qualcosa del

genere è chiaramente riuscito con la generazione che vi è nata e parla ebraico. Dal punto di vista del nazionalismo ebraico ciò può essere motivo di gioia, e può essere anche necessario, ma non è più esaltante della conservazione di altri piccoli popoli. Nella loro Bibbia comunque gli ebrei pretendono un *pathos più determinato* della loro esistenza; senza questo pathos la loro esistenza diverrebbe indifferente. In discussione sta dunque unicamente questo, se gli ebrei, siano o no nazione, conservino in quanto tali la coscienza di ciò che il Dio dell'Esodo disse al suo servo Israele non come promessa, ma come compito: «Ho posto il mio spirito su di lui, egli porterà il diritto alle nazioni» (Is. 42, 1). Con queste solenni parole al popolo stesso cui è predetta la miseria e che più di ogni altro ne ha sperimentato le conseguenze: «ti ho formato e stabilito come alleanza del popolo e luce delle nazioni, perché tu apra gli occhi ai ciechi, e faccia uscire dal carcere i prigionieri, dalla reclusione coloro che abitano nelle tenebre» (Is. 42, 7). Anche gli ebrei hanno così praticato la missione, benché neppure lontanamente con la stessa intensità dei cristiani o dei musulmani. La Legge fu così accolta da tribù della Nubia, nel II secolo d.C. la religione ebraica è penetrata in Cina, nell'VIII secolo il regno dei chazari, con la sua capitale Astrachan, si convertì all'ebraismo. Tutto ciò accadde comunque tardi e verosimilmente non sulla base di una vera e propria agitazione; la diaspora divenne sempre meno invitante. E quasi tutti i testi della Scrittura concepiscono la missione solo come quella *tendenza messianica* e l'avvenire della sua diffusione, che gli ebrei hanno il compito di tenere aperto: «Non agiranno più iniquamente, né saccheggeranno in tutto il mio santo monte, perché la saggezza del Signore riempirà il paese come le acque ricoprono il mare» (Is. 11, 9). Il ricordo di tali tendenze in ebrei che non hanno per nulla una coscienza nazionale sionista può essere ardente allo stesso modo che in Gioacchino da Fiore. Può invece mancare del tutto tra ebrei che applicano a se stessi soltanto l'epoca di un nazionalismo esasperato e scambiano ogni internazionale del futuro con il cosmopolitismo dei viaggiatori d'affari. O con l'opinione che l'internazionale non sarà altro che l'insieme di tutte le bandiere nazionali cucite tra loro; per cui sarebbe ovviamente importante avere nel cartello anche quella bianco-blu del sionismo. Ma se l'ebraismo è un movimento profetico, vale a dire un movimento volto a ciò che da tremila anni si pensa con il nome di Sion, esso appartiene ai popoli e non ad un

protettorato inglese in un angolino del Mediterraneo orientale. Dove certo non ci sono volpi e lupi a dirsi buona notte, ma dove si dicono buon giorno il canale di Suez e il petrolio di Mossul, la tensione araba e il campo di forze britannico, l'impero declinante e il mostro americano. Tutto questo è un po' troppo poco per l'idea di Moses Hess, oppure è troppo. Se esiste ancora una nazione ebraica, la sua liberazione coincide con la liberazione sociale, ovvero il suo stato è un'invenzione per la quale il compratore britannico non mostra più lo stesso interesse che manifestava nel 1917, ai tempi in cui l'impero era solvibile, e che ora l'America conduce alla guerra atomica. Se una nazione ebraica non esiste più, tra gli ebrei migliori, in base all'esperienza, si mantiene un'antica affinità con tutto ciò che ha di mira la caduta della grande Babilonia e il New World. Questo sogno ha il suo centro d'azione, là dov'è la patria della nascita e dell'educazione, dove esso concorre a costruirne lingua, storia e cultura, dove partecipa con patriottismo e competenza alla lotta per una nuova terra. Hic Rhodus, hic salta, secondo l'intenzione dei profeti Sion è ovunque e il monte locale che sorge in Palestina è da gran tempo divenuto un simbolo. Il suo avversario più forte è stato la Germania nazista, l'Unione Sovietica ha sconfitto questo avversario, per tutti gli oppressi del mondo, inclusi gli ebrei, in accordo con la speranza universalistica dei profeti. Insomma, questo movimento parziale potrebbe cessare di esistere senza che cessi di esistere una componente ebraica, sia come popolo, sia - in un modo significativamente più vero - come testimone e testimonianza del pensiero messianico; il sionismo sfocia nel socialismo, o non sfocia da nessuna parte.

Romanzi avveniristici e utopie globali dopo Marx: Bellamy, William Morris, Carlyle, Henry George

Era qualche settimana più tardi, verso metà novembre e Mr Britling avvolto nella sua spessa veste da camera con indosso il pigiama pesante passò la notte seduto allo scrittoio e si rimise a lavorare a un saggio, un saggio che tradiva un'ambizione ridicola; s'intitolava infatti: «Il miglior governo del mondo».

H.G. Wells, *Mr Britling comincia a veder chiaro*

Poiché nel mondo borghese la situazione va sempre peggio, anche qui il sogno non scompare. Ma conserva una certa freschezza solo se si annuncia in un gruppo e per il suo futuro. Quando invece il domani che si dipinge è un quadro globale, sul piano tardo-borghese diviene per lo più menzogna, nel caso migliore un gioco o una romanticheria. Questi ultimi due generi debbono comunque essere affrontati, poiché hanno quanto meno mantenuto a galla l'inclinazione all'utopia. E questo il caso del romanzo di divertimento profetico presente tra gli strati non proletari, tra la piccola borghesia curiosa. Pensiamo al romanzo di Hertzka, *Un viaggio alla volta della Terra Libera*, comparso nel 1889 con la sua protagonista, una ragazza che tenta moderate riforme agrarie. Si è fatto vedere addirittura un racconto politico basato sul capitalismo privato, raro già nei tempi antichi, oggi per così dire audace: *Neustria* di Thirion (1901), dedicato a una nuova Gironda. L'avvenire capitalistico fu visto meglio da *Underground Man* di Tarde, del 1905: al passato dedica immagini di tentate restaurazioni, al futuro solo immagini di fuga sotterranea. Aria, luce e sole al contrario debbono risanare tutti i mali presenti in *Tomorrow* di Ebenezer Howard (1898) e anche nel suo *Garden Cities of Tomorrow* (1902). Howard vi dipinge la prima città-giardino suddivisa solo in base alle «social function»; ma non è chiaro cosa alimenti il fumo dei camini. Ricca di trovate, ma scarsamente lucida, una tale comunità dovrebbe essere fondata e avere successo.

E com'è abituale non è affatto chiaro con quali mezzi la vita si rovesci in una vita più bella. Il più simpatico è ancora l'americano *Bellamy* con il suo libro un tempo famoso *Looking backward* (1888). La cornice è quella collaudata del romanzo popolare: un ricco bostoniano, Mr Julius West, poco prima delle sue nozze viene sepolto, dopo esser piombato in un sonno magnetico; è disseppellito nel 2000, il corpo conservato integro dal sonno magnetico; Mr West diventa cittadino dello stato ideale americano che si è costituito nel frattempo. Il lettore può ora leggere questo quadro del futuro come attraverso un binocolo: più che in qualsiasi altra utopia sino a quel momento il sogno appare come il semplice presente abbellito con tratti da favola. Così Bellamy soddisfa la richiesta, respinta dai marxisti, di fornire un quadro della società del futuro; ma nonostante tutta la sua superficialità e l'esteriorità

della civiltà, il suo romanzo sensazionalistico non è privo di una mobile fantasia socialista. Conoscendo Marx al massimo per sentito dire, Bellamy fa sorgere allucinatoriamente un'organizzazione egualitaria della vita economica, senza slum, banche, borse, tribunali; l'America (!) passa qui come «pioniere dell'universale rivolgimento». Il denaro è abolito ed esistono solo più merci e buoni di credito per il lavoro prestato. Non sono più gli aumenti salariali, bensì lo zelo sociale al servizio della nazione e diversi gradi di distinzione a fornire l'impulso a tutto l'esercito del lavoro. Al pari del tempo di lavoro è straordinariamente ridotta anche la schiera degli impiegati, ovunque regna un'amministrazione semplificata, chiara e di ampie vedute, è predisposta una sorta di cartoteca della ripartizione dei beni, al pari di una statistica dei bisogni. Già all'inizio del xx secolo, racconta Bellamy, il capitale era passato dalle mani dei pochi in cui si concentrava allo stato, e ovviamente «senza alcuna forma di violenza». Da quel momento è sorto il socialismo di stato, ovvero lo stato si è trasformato in una gigantesca impresa commerciale, i cui guadagni e i cui risparmi sono egualmente ripartiti tra tutti i cittadini. Così Bellamy propaganda una sorta di socialismo centralistico, ancorché nella cornice di desideri alla Babbitt. L'utopia di Bellamy si colloca senza fratture sulla linea di prolungamento del mondo attuale, in definitiva è soddisfatta dell'habitus proprio della civiltà capitalistica. La socializzazione della proprietà privata sottrae alla situazione attuale semplicemente i danni e le inibizioni sociali, ma non ne muta il taglio generale. La terra si trasforma in una Boston gigantesca o ancor più in una Chicago con un po' di economia agricola qua e là; quest'ultima è ciò che un tempo si chiamava natura. Così tecnicizzata, ma in senso cattivo, molti «buoni europei» vedevano del resto senz'altro l'America, proprio l'America reale; cosicché l'utopia di Bellamy suscitò una marea di altre utopie contrapposte e la vecchia Europa per così dire insorse contro il socialismo da associazione commerciale proposto dall'americano, con una contromossa romantica.

A dover sparire allora non è più solo la borsa, ma anche il ferro e l'acciaio che essa tratta. La più significativa antitesi all'associazione del vapore di Bellamy fu *News from Nowhere* (1891), scritto da *William Morris*, il grande rinnovatore dell'artigianato artistico inglese, l'amico di Ruskin e degli anticapitalisti romantici. Morris, architetto e disegnatore, vetraio e

ceramista, produttore di mobili, stoffe, tappeti, tappezzerie concordava con Ruskin: solo il lavoro manuale produce cose buone, la macchina è l'inferno. Il movente di fondo qui non è la compassione per i poveri, il risentimento contro i ricchi; a far vibrare l'utopia sociale è un tono sinora sconosciuto: Morris è un socialista artigianale, un socialista fatto in casa, «homespun». *News from Nowhere* non è semplicemente un'utopia che si contrappone a Bellamy, ma una dichiarazione di guerra all'intera meccanizzazione dell'esistenza. Il mondo del profitto non lascia a desiderare parecchio solo sul piano morale, ma anche su quello estetico e questo fu l'elemento che qui portò a insorgere contro il capitale. O nei termini usati dall'architetto Van de Velde nel suo saggio su Ruskin: «Verso la fine del secolo precedente la situazione era tale che eravamo soffocati dal peso della bruttezza delle cose. Mai, in nessun momento della storia, la decadenza del gusto, la mediocrità dell'ispirazione, e l'indifferenza nei confronti del lavoro e del materiale era precipitata così in basso». Il capitalismo viene quindi combattuto da Morris non tanto per la sua inumanità, quanto per la sua bruttezza, valutata avendo come criterio il vecchio prodotto artigianale. *News from Nowhere* certo non conosce più la bramosia del profitto, né lavori indegni e senz'anima, e nemmeno denaro e salario; ma altrettanto importante diventa qui che non manchi sotto il tetto un cornicione istoriato in terracotta. Morris profetizza la rivoluzione come frutto e autodistruzione dell'industrialismo «innaturale» e approva la rivoluzione, ma solo come atto di distruzione. Una volta ch'essa si è spenta non solo sono distrutti i capitalisti, ma anche le fabbriche, anzi è stata eliminata l'intera civilizzazione pestifera della modernità. A questo luddista la rivoluzione appare dunque come puro ritorno all'indietro della storia o come smantellamento; una volta che la sua opera è compiuta, ritorna il mondo dell'artigianato, gli uomini - scomparsa la modernità - poggiano sul suolo variopinto del gotico patrio, semplicemente rivestito dal rinascimento inglese. Vale a dire, si considerano propri del socialismo case con travature a traliccio, le antiche piazze dei mercati e alberghi con grandi camini e cappe di camini, manieri e collegi tipo Oxford. Per una ragione affine l'utopia di Morris sogna nel XXI secolo un nuovo genere di edilizia, che si orienti secondo tendenze medievali, comunque senza feudalesimo e senza chiesa. Le città si disseminano all'interno di un paesaggio tornato alla vita agraria, una vita

campestre in mezzo alla natura rinuncia alle rumorose e innaturali, veramente diaboliche macchine che soffocano la felicità dell'uomo e uccidono la bellezza. L'epoca moderna è stata l'epoca degli uomini rimpiccioliti, degli uomini irreggimentati e ammutoliti in caserme in affitto simili a fornicai: quest'epoca di riduzione dell'uomo a insetto trapassa nel XXI secolo come non ci fosse mai stata. La terra è così liberata dalle fabbriche e dai mostri urbani, capitalismo e industrialismo sono aboliti, uomini interi e vecchio artigianato rifioriscono al posto dell'orrore delle macchine. Questa utopia tutta volta all'indietro ricorda nostalgie proprie dell'età della restaurazione, ricorda la cotta romantica per il medioevo e il desiderio di vederselo ricomparire dinanzi in futuro. Ma manca la valenza politica conservatrice che più di cent'anni prima animava i romantici; le utopie di Ruskin, di Morris anche se rivolte al passato non erano sorrette da intenzioni politiche reazionarie. Volevano il progresso a partire da un luogo abbandonato, propugnavano una reazione agricolo-artigianale al fine di trovare un nuovo dirompente inizio. Al vecchio romanticismo mancava ancora qualsiasi nostalgia per il mondo agricolo e artigianale, né c'era ancora motivo per essa in un mondo ancor ricco di piccole città di campagna ben conservate, in mezzo a tranquilli paesaggi campestri. Di rado è apparsa una homespun-city utopica disegnata con più gusto di quella di William Morris, ma di rado essa con la sua mistura intellettuale ingenua e al contempo sentimentale di neo-gotico e rivoluzione si è rivolta a una cerchia così ristretta. La cerchia si è comunque allargata dacché si è cancellato il neo-gotico e l'insofferenza nei confronti della fretta, dello snervamento e dell'artificiosità di una vita fondata sulle macchine è aumentata con queste. Da quando i beni perduti di una più tranquilla epoca passata sono ricercati da una reazione variegata all'interno di un capitalismo riveduto e corretto, anziché in un capitalismo oltrepassato, spinto al punto di svolta. A questo livello le utopie borghesi hanno fine, Morris con la sua arcadia neo-gotica ha fornito loro l'ultimo motivo originale, benché inconsistente.

A meno che non si consideri anche *Carlyle* e la ricerca di eroi ch'egli evocò. Ricerca orientata anche qui contro il mondo industriale, ma solo in apparenza, poiché egli lanciava il suo appello guardando nel grigiore della miseria dall'alto in basso, più che muovendo dal passato. La sua apologia puritana del lavoro e della resistenza alla disperazione si fuse esattamente con quella

imperialistica, assolutamente non interessata a chiudere le fabbriche, bensì a placare la lotta di classe. Progetto che si trova anche qui: Carlyle, insieme a Nietzsche, ha contribuito notevolmente dopo Marx a un culto utopico e poi spaventoso del capo, del «duce». Certo in Carlyle c'è ancora purezza, è una persona molto perbene, come si dice, un individualista e più tardi addirittura un patriarcalista. Egli ricercava «la felicità da cui fluisce ogni vita» solamente nei singoli, però che già cooperassero. Come Ruskin soffriva dinnanzi alla nuova civiltà delle fabbriche, è lui l'autore della battuta indubbiamente anticapitalistica: il pagamento in contanti è l'unico legame presente nella società moderna. Odiava il liberismo manchesteriano, descrisse la miseria dei lavoratori inglesi e non solo la bruttezza degli edifici industriali, utopizzò un mondo che «non è più tenuto insieme dal freddo *laissez faire* universale». Intese la rivoluzione francese come irruzione dell'epoca industriale e della sua propria anarchia, ma a differenza di Ruskin e di Morris non la valutò solo in termini negativi, ma anche positivi, senza nostalgia per il lontano medioevo. «La rivoluzione francese è l'indignazione aperta, violenta, la vittoria dell'anarchia sul corrotto, defunto mondo feudale». Prima di tutto la potenza dell'industria non può più essere accantonata da nulla; nella sua etica puritana del lavoro, Carlyle non risparmia il suo disprezzo per «la pigra e fantomatica aristocrazia succedutasi a partire dalla fine del medioevo». Tuttavia proprio questo amico delle vittime dell'industria, questo nemico del liberalismo e del feudalesimo al contempo ha dato vita nella sua bruciante ignoranza a una delle tarde utopie più reazionarie; nella misura in cui una cosa del genere può ancora chiamarsi utopia o addirittura «eutopia», terra della felicità. Fu Carlyle il primo a valorizzare il rapporto capo-seguaci, dunque il neofeudalesimo industriale, che già prima del fascismo imperversò astutamente per essere poi da esso assunto in modo sistematico e violento. Egli fu il primo a celebrare il «captain of industry»; a parte Saint-Simon, che sottovalutava il proletariato, e che aveva pensato in modo analogo che i grandi datori di lavoro dovessero diventare i capi del popolo. Ma ai tempi di Saint-Simon la debolezza della classe operaia poteva ancor essere credibile, mentre Carlyle visse in un'epoca di lotte sociali che avevano acuito profondamente la coscienza di classe del proletariato. Saint-Simon riteneva inoltre che lo sfruttamento da parte dei datori di lavoro

costituìsse un relitto dell'unico periodo d'oppressione vero e proprio, quello feudale, relitto destinato a scomparire dall'industria con la progressiva liberazione politica, mentre Carlyle credeva di riconoscere proprio nel liberalismo la radice di ogni male e vi applicò pertanto il feudalesimo. Si preparò così la teoria fascista delle élite (il semidio che guadagna bene): Carlyle concepisce il suo capo al pari dei suoi vassalli proletari in termini del tutto individualistici, dando vita così al paradosso di un neofeudalesimo individualistico. In particolare i suoi ultimi scritti (*Past and Present*, 1843; *The History of Friedrich II of Prussia*, 1858) concedono spazio utopico a un dispotismo industriale illuminato. In *Past and Present* viene tratteggiato il nobile datore di lavoro, che è «chiamato ad abbandonare il mammonismo dalle orecchie asinine per essere un modello e un eroe, capace di infiammarsi nell'ascolto dei profeti, dei poeti, degli uomini di stato». Si profetizzano istituzioni destinate a garantire il benessere, serate di comune divertimento tra l'imprenditore-patriarca e i suoi figli-operai: si sa qual è stato il risultato. Già lo stesso Carlyle non nutriva attese troppo grandi a proposito di un rapporto di lavoro tanto eticizzato; nella sua *French Revolution* egli scrive, e non lo scrive solo perché puritano: «Amici miei, per l'amor di Dio non credete al paese di Bengodi della felicità, del benessere, del vizio purificato da ogni bruttezza». Nell'utopia borghese, per la prima volta da quando ne è esistita una, penetrano i primi geli dell'inverno' e in effetti con essa il paese di Bengodi non è arrivato. L'appello alla filantropia degli sfruttatori, questo tratto comune a tutti i progetti di miglioramento del mondo pre-marxisti, ha rovinato anche il miglioramento del mondo; non solo non venne alcun paese di Bengodi, arrivò l'inferno. Questo per quanto riguarda Carlyle, autore di un'utopia laterale affiancata al neo-gotico di Ruskin e agli edifici anticonuovi di Morris. Dopo Morris tutti gli altri ritardatari percorrono nel campo delle utopie cammini conosciuti, sentieri già battuti, si limitano - se sono ancora liberali - a modernizzare, assottigliandolo molto, Tommaso Moro. Nel fabbricare immagini da diorama dedicate a un futuro migliore H. G. Wells nel xx secolo è in prima linea. Egli ha inviato nel futuro, perché vi facciano delle riprese, una mezza dozzina di treni di sogno, di macchine del tempo, di Mr Britling che scrivono sino all'alba. Ora, è caratteristico che nessuna di queste riprese ci mostri paesaggi familiari, se si eccettua quello liberale di Lila; e anch'esso nell'interessante utopia tecnica *Time*

Engine è rifratto attraverso un continuo sarcasmo. Tra l'altro Wells ha scritto nel 1923 l'idillio futuribile abbellito alla greca *Men like Gods* che presenta un tipo di vita e di occupazioni da maestri di pianoforte nudi in Arcadia. Le utopie borghesi sfociano così in scempiaggini, scompare persino la fantasia; il cosiddetto nobile futuro che a causa della sua vaghezza e ancor più per via dei suoi surrogati di socialismo borghese evita il marxismo diviene pura curiosità o epigonismo. Alla fine non restano che dilettantismo e puzza; da esse il grano delle utopie sociali è scomparso insieme con il marxismo. Lo stesso socialismo diventa allora, come nota ironicamente Engels, null'altro che «l'ordinamento sociale esistente senza i suoi inconvenienti»; in questa forma tuttavia l'utopizzare liberal-borghese continua ancora a fare scuola.

Altrimenti sarebbe impensabile che ci si accontenti di voler migliorare l'economia in modo così insulso, limitandosi a dei rattoppi. Il fatto è che tutti i progetti del genere, per quanto si presentino come anglo-americani-ingenui, si ricollegano a uno degli utopisti più dubbi, a Proudhon. Si avanzano così in primo piano quelle comiche creazioni nane come l'utopia della moneta libera e della diminuzione della moneta, che costruiscono il socialismo su meri mezzi di pagamento. Nel sogno dell'oro libero di Silvio Gesell il capitale viene «abolito» ricorrendo a una sorta di inflazione predisposta per legge, così che non possa più produrre interessi. In modo analogo si procede contro la rendita fondiaria ed emergono relazioni tra «moneta libera-terra libera» e l'utopia più antica della riforma agraria. *Henry George* ne fu il promotore; nel suo libro assai influente *Progress and Poverty*, del 1879, egli insegnava che l'incremento della miseria delle masse e le crisi industriali erano originariamente condizionati unicamente dalla proprietà privata delle terre. La rendita fondiaria darebbe ai proprietari terrieri il potere di aumentare sino a livelli insostenibili il costo della vita; George per edificare il paradiso dei poveri esige l'eliminazione di tale rendita, anzi la «nazionalizzazione» del suolo, lasciando intatti i profitti del capitale industriale e commerciale. Essendo così combattuto solo il capitale fondiario e non quello produttivo, i fabbricanti, particolarmente in Inghilterra, poterono unirsi alla classe operaia sulla base delle proposte di Henry George.

Il proletariato inglese, in maggioranza non molto dotato di coscienza di classe e digiuno di marxismo, venne così ulteriormente sviato dai suoi sfruttatori diretti. Nel 1887 il

congresso delle associazioni sindacali inglesi assunse una risoluzione che si dichiarava favorevole alla nazionalizzazione del suolo; l'effetto non fu altro che una più forte tassazione della rendita fondiaria. La seguente frase, assai significativa, di John Stuart Mill è posta quale epigrafe di un capitolo del libro di George (autoirrisione inconsapevole): «Quando si tratta di elevare durevolmente le condizioni di vita di un popolo, cause meschine non producono solo effetti meschini, in generale non ne hanno nessuno». E' in effetti un motto contro il riformismo nel suo complesso e la sua utopia. Ma il socialismo anglosassone nel suo insieme giunse solo molto parzialmente, nell'economia inglese, e addirittura in quella americana, di gran lunga la più progredita, anche solo a comprendere, non diciamo a mettere in pratica, le conseguenze che Marx ne aveva tratto. Il senso del delay, del compromise, dell'appeasement propria del mondo degli affari inglesi e della sua politica, l'evoluzionismo astuto con cui la classe dominante ha anticipato e svuotato ogni volontà rivoluzionaria, ogniqualevolta si stesse profilando, questo esitare e fabianeggiare, insieme con la politica sin qui svolta dal Partito laburista, ma innanzitutto l'esistenza ingannatrice di un'aristocrazia operaia sulla base dello sfruttamento coloniale, tutto ciò ha conservato, al contempo, e il capitalismo e una concezione pre-marxista dell'utopia, come se il socialismo scientifico non fosse mai esistito. Queste sono le conseguenze allorché l'utopia sociale resta in ritardo rispetto a Marx, essa rimane su posizioni più arretrate rispetto a Owen, anzi a Moro, e ricade del tutto al di fuori della serie delle utopie di origine socialista. Come avviene davvero laddove gli eterni esitanti, in quanto redditieri, o dove i falsi ammiratori del passato, in quanto rinnegati, dove questi fautori infelici o stipendiati di una cosiddetta «third force», «contro il fascismo come contro il bolscevismo», «contro ogni dittatura, sia di destra che di sinistra», si illudono con un'utopia recuperata in Lincoln o si sono lasciati ingannare da oltre-atlantico per un periodo penosamente lungo per attizzare così anche con la «libertà» il loro criminale odio antisovietico, per soddisfare al contempo la loro coscienza anestetizzata e un «socialismo del cuore» (del resto già sbeffeggiato con disprezzo da Bellamy). Rispetto a queste posizioni, il riformismo alla Henry George è ancora del tutto innocente, anche se l'abborracciatura piccolo borghese nel suo complesso contiene quegli elementi di menzogna,

che non costituiscono solo il filisteo antisovietico o gli snob rinnegati, ma che hanno condotto sino al fascismo delle sa, introdotto con il nome di socialismo; sino al fascismo americano, che venne e viene prospettato e introdotto con il nome di libertà. In senso più ristretto il riformismo resta in ogni caso, l'arte di non voler ammettere le contraddizioni tra capitale e lavoro, tra coazione ad esportare e pace, e il terreno su cui esercita la sua seduzione è proprio quello della classe media in cui continuano ancor sempre a smussarsi, come sosteneva Marx, i conflitti e gli interessi di due classi sociali. Sorge così la «sintesi» utopica tra l'epoca del piccolo uomo e l'epoca dei grandi profitti, tra sovrapproduzione e occupazione garantita, tra bomba atomica e mondo unificato. Il punto archimedeo a partire dal quale paura e miseria, tirannia e vita catacombale della verità potrebbero essere eliminate nel frattempo è stato ormai scoperto e simili stravaganze non sarebbero affatto necessarie. Ma se dopo Marx gli utopisti giocosi hanno evitato la posizione di questo punto come se non lo scorgessero, gli utopisti che propongono surrogati lo evitano proprio perché lo vedono bene. Con il rischio, che del resto si è già presentato, che l'edificio della speranza, popolato dai pensieri di un mondo migliore, crolli completamente. Il resto che permane allora è il nichilismo deputato a privare chi è stato sviato e ingannato anche della speranza di una salvezza. L'utopia sociale non vissuta come puro passatempo e senza vie traverse può agire solo più come utopia concreta, come progresso verso la scienza, con alle spalle la missione non mistificabile del proletariato rivoluzionario. Questo il risultato che emerge dalla storia delle utopie prima di Marx e persino dalla storia del loro decadere e infine del lor farsi oppiacee dopo di lui. Il progresso procede davvero contro la poverty solo se il progresso riformatore non produce più la poverty, ed è invece la poverty divenuta attiva a produrre il progresso.

Marxismo e anticipazione concreta

Pensarsi nella direzione giusta, questa volontà deve restare oggi più che mai. Ed è perché essa fu così fortemente viva nei primi sogni, davvero fiorenti, rivolti al futuro, ch'essi meritano di essere ricordati in modo significativo. E ricordati con tanta più simpatia

in quanto il progresso del socialismo dall'utopia alla scienza è da tempo un processo avviato con decisione. Il miglioramento tanto sentimentale quanto astratto del mondo ha fatto il suo tempo, il suo posto è stato preso da un lavoro istruito in e con le tendenze reali. La miseria presente non viene compianta e lasciata così com'è, ma appare, se divenuta consapevole di sé e delle sue cause, come una potenza rivoluzionaria capace di sopprimere se stessa nelle proprie cause. Proprio su questa linea Marx non ha mai permesso alla sua indignazione soggettiva di presentarsi come un fattore oggettivo che potesse così ingannarsi sui fattori rivoluzionari realmente presenti. A differenza di Owen e Proudhon, di Rodbertus e anche di Lassalle, egli non ha mai insegnato che dal momento che nella società capitalistica gli operai ricevono un salario iniquo, è necessario creare una nuova società, ad esempio con un salario giusto. La necessità scoperta da Marx è del tutto differente dall'esigenza morale addotta. Si cela nei fenomeni economici immanenti alla società capitalistica stessa e la fa crollare solo attraverso una dialettica immanente. Il fattore soggettivo del suo tramonto si cela nel proletariato che la società capitalistica produce come sua propria contraddizione e che diventa consapevole di sé come contraddizione. Il fattore oggettivo del suo tramonto si cela nell'accumulazione e nella concentrazione del capitale, nella sua monopolizzazione, nella crisi da sovrapproduzione che sorge dalla contraddizione tra modo di produzione realizzato collettivamente e mantenimento di una forma privata di appropriazione. Sono questi i tratti fondamentali di una critica immanente dell'economia; essi mancano quasi del tutto nelle utopie più antiche e sono caratteristici di Marx. La critica marxiana non mostra, come direbbe Hegel, pieghe del cuore, ma mostra con tanta maggiore acutezza le pieghe, le lacerazioni, i salti, le opposizioni all'interno dell'economia oggettivamente presente. Proprio per questo, per ciò che concerne il cosiddetto stato del futuro, non si ritrova alcuna descrizione dettagliata di tipo privato, esteriore, ante rem, astrattamente anticipatrice come accadeva nelle vecchie utopie. Le utopie astratte dedicavano nove decimi del loro spazio a dipingere lo stato del futuro e solo un decimo all'osservazione critica, spesso solo negativa, del presente. In tal modo certo lo scopo era mantenuto in modo vivido e pittoresco, ma il cammino che vi conduceva, nella misura in cui poteva esserci all'interno delle

condizioni date, restava nascosto. Marx ha dedicato più di nove decimi della sua opera all'analisi critica del presente, e ha riservato uno spazio relativamente piccolo alle *caratterizzazioni* del futuro. Per questo, come si è osservato giustamente, Marx ha intitolato la sua opera *Il capitale* e non per esempio «Esortazione al socialismo». Per la prima volta dal tempo del *Tableau économique* di Quesnay siamo di nuovo di fronte a una concezione complessiva della vita economica, peraltro di livello assai più elevato. Marx non dipinge alcun paradiso sulla terra, svela il segreto della produzione del profitto e quello quasi più complicato della sua ripartizione. Egli applica alla merce forza-lavoro la legge del valore di Ricardo, scopre la dialettica della merce sulla strada del valore di scambio, scopre il profitto come plusvalore estorto e il sorprendente tasso medio di profitto come base della solidarietà di classe dei capitalisti. In questo modo fonda la dialettica della storia, che conduce a tensioni, utopie, rivoluzioni, in primo luogo come dialettica materiale. Egli fonda e corregge le anticipazioni delle utopie mediante l'economia, mediante i rivolgimenti immanenti dei modi di produzione e di scambio, superando così il dualismo reificato di essere e dover essere, di empiria e utopia. Egli polemizza così sia contro l'empirismo appiccicato alla realtà sia contro l'utopismo che la sorvola. Ciò che trova applicazione al posto di tutto questo è l'attiva e consapevole partecipazione al processo, immanente nella storia, di trasformazione rivoluzionaria della società. Tutto questo con un realismo gravido di futuro, in ricerche molto esaurienti, di ampiezza e precisione travolgenti, al fine della rivoluzione reale, fornendo un'opera da stato maggiore e un arsenale al contempo. E come il realismo conseguito privava di ogni legittimità le immagini romanzesche della meta proprie delle vecchie utopie, così non c'era allora alcun appiglio per dettagliare in modo già processualmente concreto la costruzione socialista. I rapporti umani dietro la socializzazione dei mezzi di produzione sono così, con tutta la completezza del modo di ricerca, appena accennati. Engels parla in generale del regno della libertà, Marx pone poco più dello scarno concetto, peraltro potentemente delimitante nei confronti di ciò che vi è stato fino ad ora, di società senza classi. Come abbiamo già notato, mancano a ragion veduta vere e proprie *caratterizzazioni* del futuro, e mancano a ragion veduta proprio perché l'intera opera di Marx è al servizio del futuro e può essere compresa e realizzata solo nell'orizzonte del

futuro, di un futuro però non dipinto in modo utopicamente astratto. Bensì di un futuro illuminato dal materialismo storico, nel e a partire dal passato come nel e a partire dal presente, a partire quindi dalle tendenze che operano e che continuano ad operare, per essere infine configurabile in modo consapevole. Nulla era più necessario di questa insistita differenza rispetto ai falansteri o alle New Harmonies immaginari; di questo rifiuto di tutte le fantasticherie del cosiddetto stato futuro; di questo spazio lasciato aperto al campo futuro, insieme allo stile contenuto che gli corrisponde. Ma tale spazio rimase aperto unicamente in vista del futuro, un futuro compreso, in cui c'era finalmente da viaggiare muniti di mappa e di bussola; lo spazio non rimase certo aperto a profitto dei revisionisti, che scambiarono la concretezza con l'empirismo, prima di tutto perché non avevano alcuna voglia di viaggiare. Presso di loro il pianissimo delle caratterizzazioni della meta fu trasformato in un pianissimo della meta stessa, e in un'epoca che non era più minacciata dai sogni, ma che anzi si era consegnata a un piatto empirismo, l'auspicato spazio aperto - in Marx essenzialmente un *mantenere aperte le prospettive* - perse anche il suo valore critico. Per i riformisti, come si è detto, il movimento divenne tutto, il fine nulla e in questo modo il cammino stesso s'arrestò. Anzi il toccarsi degli estremi portò con sé addirittura il fatto che un settarismo apparentemente radicale decadde a empirismo, sottraendo così al marxismo proprio la ricchezza e la vita della profondità da quello non intesa. Ma quando rimetteva in piedi la dialettica e combatteva le formazioni di nubi nel cielo della sua epoca ancora completamente idealistica, Marx non si faceva fautore dell'empirismo e del meccanicismo (mondo dimidiato) ad esso analogo. Accadde così che la fantasia rivoluzionaria sia stata talora nutrita in modo insufficiente e sia intervenuto un comodo, vale a dire schematico-praticistico, rimpicciolimento della totalità, nonostante il richiamo di Lenin a tener presente la totalità sia nel suo fattore soggettivo sia in quello oggettivo. Così a tratti il progresso del socialismo dall'utopia alla scienza parve davvero eccessivo di modo che è sembrato che insieme con la nube si potesse liquidare anche la colonna di fuoco dell'utopia, l'elemento possente e anticipatore. Occorre ripetere invece: il marxismo *non è rifiuto dell'anticipazione (funzione utopica)*, bensì è il *novum di un'anticipazione processuale-concreta*. Di qui deriva parimenti il fatto che nel marxismo entusiasmo e

sobrietà, consapevolezza del fine e analisi dei dati vanno di pari passo. Se il giovane Marx esortava a pensare finalmente, ad agire finalmente «come un uomo deluso, divenuto ragionevole» non era per spegnere l'entusiasmo per la meta, ma per temprarla maggiormente. Così soltanto è diventato ed è realizzabile ciò che Marx ha statuito come «imperativo categorico»: «rovesciare tutte le situazioni in cui l'uomo è un essere avvilito, asservito, abbandonato, spregevole»; così il meglio dell'utopia consegue terreno, mani e piedi. A partire da Marx si spiega l'inserimento dell'intenzione più audace nell'accadere del mondo, l'*unità di speranza e di conoscenza del processo*, in una parola il realismo. Vengono così liquidati sia i bollori del sogno proiettato in avanti che la muffa che si annida in un atteggiamento prosaico. Quanto più inconfondibilmente il sogno diviene concreto e valido, tanto più potentemente il suo contenuto compiuto penetra nella realtà e quello incompiuto vi lavora.

Pensarsi nella direzione giusta, questa volontà ha più che mai da agire. Il sogno diventato consistente si connette attivamente a ciò che è storicamente a maturazione e che con più o meno ostacoli si va facendo largo. All'utopia concreta importa dunque comprendere esattamente il sogno della propria cosa, che si cela nel movimento storico stesso. Le importa, in quanto mediata con questo processo, liberare le forme e i contenuti che si sono già sviluppati nel grembo della società presente. L'utopia, in questo senso non più astratto, si identifica con l'anticipazione realistica del bene; il che dovrebbe ormai esser diventato chiaro. L'utopia processuale e concreta è presente in entrambi gli elementi fondamentali della realtà riconosciuta dal marxismo: nella sua *tendenza*, come tensione di ciò che è maturato e impedito, nella sua *latenza*, come correlato delle possibilità obiettivo-reali non ancora realizzatesi nel mondo. Ovunque si edifichi in un modo così arbitrariamente mediato, si presuppone un fondamento utopico; se esso non ci fosse non si potrebbe creare niente di valido. Qualunque sogno di una vita migliore, più elevata, più piena sarebbe limitato a una enclave propria, interna, angusta, del tutto enigmatica nel suo isolamento. Ma un progetto grandioso e un'intenzione rivolta al non-ancora-avvenuto percorre tutto il mondo: l'utopia concreta è la teoria-prassi più importante di questa tendenza. Pertanto l'intenzione utopica non si limita alla enclave del sogno puramente interiore e neppure ai problemi della migliore

tra le costituzioni sociali. Il suo campo piuttosto è socialmente ampio, ha dalla sua parte tutti i mondi oggettuali del lavoro umano, si estende - come si deve ricordare, e come mostreranno le pagine seguenti - egualmente alla tecnica e all'architettura, alla pittura, alla poesia, alla musica, alla morale e alla religione. Esistono immagini di desiderio nel campo della tecnica quanto in quello sociale, quelle non sono meno audaci di queste, con le quali sono state sempre intrecciate in quanto volte a respingere i limiti naturali, anzi a edificare un mondo per noi. E ogni opera d'arte, ogni filosofia importante aveva ed ha una finestra utopica, da cui si scorge un paesaggio tuttora in formazione. Le stesse forme della natura rappresentano oltre a ciò che sono in quanto divenute una cifra, in cui va e viene un non-ancora-divenuto, un utopico obiettivo, che ora è presente solo come forma della latenza; la bellezza della natura e anche la mitologia della natura hanno fornito e forniscono un accesso a queste cifre utopico-reali. Come nell'anima umana albeggia un non-ancora-conscio che non è ancora mai stato conscio, così nel mondo albeggia un non-ancora-divenuto: al culmine del processo del mondo e della totalità del mondo si trovano questo fronte e l'enorme e ancora così poco compresa categoria del novum. I suoi contenuti non sono semplicemente quelli non ancora apparsi, bensì quelli non ancora decisi, essi albeggiano nella semplice possibilità reale, recano in sé il rischio della possibile sventura, ma anche la speranza della possibile felicità, non ancora per sempre vanificata, decidibile da parte degli uomini. E' tale l'ampiezza dell'utopia, tale la forza con cui questa materia prima partecipa a tutte le attività umane, tanto essenzialmente deve contenerla ogni scienza dell'uomo e del mondo. *Non c'è realismo, che sia tale, se astraie da questo elemento potentissimo nella realtà, in quanto incompiuta.* Certo solo l'utopia che riesce sul piano sociale, alleata a una che riesce sul piano tecnico, permette che si precisi quel pre-apparire nell'arte e anche nella religione, che non è illusione o addirittura superstizione. Ma il marxismo è la prima porta di accesso alla condizione che estirpa le cause dello sfruttamento e della dipendenza, e dunque la prima porta di un inizio di essere come utopia. Il marxismo pone la liberazione dal destino cieco, dalla necessità non capita, e insieme il concreto arretramento dei limiti della natura. In quanto qui per la prima volta gli uomini fanno storia in modo consapevole, scompare la parvenza di quel destino che nella società classista è

stato prodotto dagli uomini stessi e feticizzato per ignoranza. Il destino è la necessità non capita, non dominata, la libertà è la necessità dominata, da cui è scomparsa l'estraniamento e in cui sorge l'ordine reale, proprio come *regno* della libertà. L'utopia diventata concreta fornisce la chiave per un ordine non estraniato nella migliore delle società possibili. Homo homini homo: *questo vogliono le linee fondamentali di un mondo migliore, per quanto riguarda la società*. E solo se è pervenuto a essere debitamente in ordine, il rapporto interumano, il rapporto con l'uomo, l'essere più tremendo tra quanto vive, può iniziare anche una mediazione realmente concreta con il più tremendo tra quanto non vive: con le forze della natura inorganica.

37. VOLONTÀ E NATURA, LE UTOPIE TECNICHE

Benefica è del fuoco la possanza,
Se l'uomo la doma e la sorveglianza.

Schiller

Meglio comunque così:

Tu, Spirito sublime, a me hai dato
tutto quel che pregai. Tu non invano a me
hai rivolto il tuo viso nel fuoco.
Hai dato a me per regno la splendida Natura,
e forza a sentirla, a goderla. Né tu
m'accordi appena il freddo stupore d'un ospite,
ma, come nel cuore a un amico, mi dai
di fissare nel fondo del suo essere.

Goethe

Secondo le antiche leggende il compito dell'uomo nei confronti della natura non consisteva in nulla meno che nella riproduzione ed estensione di un paradiso sulla sua terra; in altre parole, la vocazione dell'uomo, come astro celeste sulla terra, era niente meno che collaborare affinché questa terra producesse frutti e figure celesti, e renderle così, solo in un senso superiore, un servizio analogo a quello che le rende l'astro esteriore, il sole: che non solo libera

anch'esso dai loro vincoli le forze imprigionate nella terra - simili agli spiriti scomparsi e incatenati della fiaba - ma dà loro anche l'integrazione necessaria perché crescano, fioriscano, fruttifichino. E come l'intero organismo esteriore si espande allorché si leva l'immagine del sole esteriore, così, al levarsi dell'immagine divina nell'uomo, questa natura esteriore dovrebbe essere potenziata e messa in grado di dispiegarsi e produrre un superiore organismo interiore.

Franz von Baader, *Sul fondamento dell'etica mediante la fisica*

È caratteristico dell'ideologia di una classe in decomposizione l'incapacità di concepire l'armonia tra uomo e universo. Le contraddizioni interne al sistema si oppongono al padroneggiamento consapevole delle forze della natura. Una società paralizzata da un suo intrinseco disordine avverte il mondo come ostile nei suoi confronti.

Roger Garaudy

L'essenza *umana* della natura esiste solo per l'uomo *sociale*; perché solo qui essa esiste per lui come *legame* con l'uomo, come esserci per gli altri e degli altri per lui; solo qui essa è presente come *fondamento* di un'esistenza *umana*. Solo qui la sua esistenza *naturale* è divenuta per lui la sua esistenza *umana* e la natura per lui si è umanizzata. Quindi la *società* è la compiuta consustanziazione dell'uomo con la natura, la vera resurrezione della natura, il realizzato naturalismo dell'uomo e il realizzato umanismo della natura.

Marx, *Manoscritti economico-filosofici*

I. MAGICO PASSATO

Piombati in miseria

È la nudità della nostra pelle a costringerci ad inventare. Già di

fronte alle intemperie l'uomo di per sé è stranamente indifeso. Poiché sopravvive solo in ambienti temperati, con la sua pelle nuda non supererebbe un solo inverno. E se al sud il clima gli consente di andar nudo, non può andare comunque disarmato. La dentatura delle scimmie è scomparsa nell'uomo primitivo, neppure il pugno più robusto è in grado di fronteggiare anche un solo lupo. Per difendere o attaccare quel pugno deve crescere in qualcosa che non è con cresciuto con la sua carne, in una clava, in un coltello di pietra. Sorprendente che degli uomini abbiano potuto sopravvivere prima che fossero inventati. Da allora, in ogni caso, gli uomini si mantengono in vita solo perché, mentre elaborano una cosa, ne progettano una migliore.

Il fuoco e il nuovo armamento

L'uomo copre la nudità non spontaneamente, ma ricorrendo a qualcosa di esteriore. I fianchi sono rivestiti di pelle altrui e al posto della caverna, da cui prima dovettero esser cacciati orsi e leoni, è subentrata la casa in legno o in pietra. Anche gli uccelli costruiscono un nido che però serve loro solo ad allevare i piccoli e non, come gli strumenti e le case umane, ad ampliare e rafforzare il corpo. Le formiche, le api, il tasso, lo stesso castoreo, tutti approntano dimore e in parte realmente già come ampliamento del loro corpo, come una conchiglia artificiale capace di offrire protezione, ma manca loro ciò che è costitutivo dell'invenzione tecnica: gli strumenti e il loro uso consapevole. Solo l'uomo è l'animale che fabbrica strumenti, solo l'uomo ha potenziato l'unghia in lima, il pugno in martello, i denti in coltello. Solo il self-made-man è stato in grado di servirsi del fuoco, che cuoce la roba da mangiare, fonde i metalli, spaventa le fiere. E anche più rapidamente delle materie prime conquistate, crebbe l'arte di farne qualcosa che prima non esisteva. Da allora inventare significa procurarsi forza o comodità aggiuntive rielaborando elementi organici o inorganici esterni al proprio corpo. E, una volta costituitasi la schiera degli oggetti d'uso, l'invenzione diviene essenzialmente aggiungere anche a questi un elemento di novità che prima non avevano. Il «Giornale dei brevetti» tedesco del 1880 definisce l'invenzione in questo senso, con un'aggiunta significativa: «L'invenzione è la produzione di un nuovo genere o

un nuovo genere di produzione di oggetti d'uso». Il primo tipo può essere esemplificato dalla cerniera lampo, il secondo da una nuova procedura per attaccare il tacco alle scarpe. L'intera vita è così avvolta da una cintura di creature artificiali prima mai esistite. Con esse la casa umana viene enormemente ampliata, diventa sempre più comoda e avventurosa.

Delirio e favola di Aladino

In questo campo si è sognato quasi tutto ciò che in seguito ci è diventato disponibile. E ancora di più, per il semplice fatto che la civetta di fuoco del delirio è particolarmente ingegnosa. A un pazzo sussurrò di inventare un letto che fosse al contempo cucina e lago in cui poter fare il bagno. Un sarto schizofrenico serbava in un ditale «acqua impregnata di innocenza» in grado di ripulire all'istante stoviglie e biancheria. Grande favore ha goduto l'acqua detersiva che, oltrech  lavare, trasforma la lana in seta. Un cacciatore paranoico invent  persino una lampada con cui covare aquile da uova di gallina. Tutte queste pazzie derivano per  da una regione che, come si   visto nei sogni di desiderio in campo medico e politico, le fiabe occupano da molto tempo, in modo particolarmente ampio quanto a ritrovati tecnici. Invenzioni fiabesche incomparabili sono l'ago che cuce da s , la pentola che si riempie e cucina da sola, la macina che spunta direttamente dal grano per trebbiarlo e macinarlo, il pane con frutta secca che continua a crescere, solo che se ne lasci un pezzetto e sostituisce tutti gli altri alimenti. Per questo Grimm spiega la favola del paese di Cuccagna nel suo senso sociale anche in termini tecnici: «Qui la fantasia umana soddisfa il suo desiderio di poter maneggiare una buona volta in piena libert  il grande coltello capace di affettare tutte le limitazioni». Dalla famiglia del coltello del paese di Cuccagna provengono il cappellino magico, il mantello che rende invisibili e molti altri arnesi del tesoro delle streghe, provengono il tavolino che si imbandisce da s , gli stivali delle sette leghe, il bastone che spunta dal sacco e l'asino alchimista Bricklebrit che alla fine riesce a fare l'oro. Nella fiaba di Hauff, Said soffia il fischietto d'argento che gli ha donato la fata e le onde infuriate si placano all'istante; la tavola di legno a cui il naufrago si   attaccato si trasforma in un delfino che lo porta a riva. Anche qui

ricompare il tavolino che si imbandisce da sé, questa volta emergendo dalle onde, ma asciutto come se fosse stato otto giorni al sole e ricolmo dei cibi più deliziosi. Il fischietto di Said ha dei cugini eccellenti, tutti dotati non solo di virtù musicali, ma anche tecnico-magiche: il corno di Orlando a Roncisvalle appartiene per metà già a questa famiglia, soprattutto vi appartengono il flauto magico e il corno di Oberon. Ma, in corrispondenza con bisogni più lussuosi, è nelle fiabe orientali che erompono in tutto il loro sfarzo le immagini tecniche ispirate dal desiderio. Gli oggetti magici qui sono perfino relativamente razionalizzati e sono ammassati in una sala del tesoro di tipo tecnico. Nella fiaba del principe Ahmad e della fata Peri-Banu c'è un cannocchiale d'avorio che rende visibile tutto ciò che si desidera vedere, foss'anche lontano cento miglia. C'è il tappeto volante che in un attimo conduce il proprietario, solo che lo desideri nel pensiero, alla meta che il cannocchiale d'avorio gli pone davanti agli occhi. E vi sono giganti alati che non solo trasportano in un istante a distanze enormi, ma dal sottosuolo, o addirittura dal nulla, come nella favola di Aladino e della lampada magica, procurano tesori così ricchi che neppure il desiderio si sarebbe sognato di pensare. In modo giocoso, prima di tutto per mezzo di strumenti sognati si realizza così ciò che appare impossibile, ciò che quasi intenzionalmente si era ritenuto irrealizzabile. Da tutte le parti le difficoltà scompaiono, nulla in simili favole pare fantastico, tutto sembra plausibile. Gigantesche forze della natura, presentate come spiriti, sono immediatamente e arrendevolmente al servizio di Aladino, padrone dell'anello e della lampada. O di Hassan il Bassorita, padrone della bacchetta magica, con cui percuote il suolo: «la terra si tendette e ne uscirono dieci diavoli; ognuno di essi aveva i piedi nelle viscere della terra e il capo nelle nuvole» (*Le mille e una notte*, «Insel» x, p. 65).¹⁶ La fiaba del cavallo d'ebano fa vedere le immagini di desiderio tecniche persino, per così dire, spassionatamente: il cavallo magico ha una leva per salire e una per scendere, è orientabile a seconda di come gli si gira la testa ed è così ben equipaggiato per ogni uso che il suo cavaliere può sottrarre la figlia del re dal castello inaccessibile o sfuggire alle schiere dei nemici innalzandosi in volo. A sua volta una fiaba cinese, *Il vestito di foglie*, incanta con la magia di una materia prima trasformata a piacere, quasi altrettanto utilizzabile del letto-opera-d'arte-totale del pazzo che abbiamo citato in precedenza. Qui la fata ritaglia dalle foglie di un banana un vestito

di seta verde per il suo amante umano, con la stessa foglia prepara dei dolci, taglia e cuoce del pollo e del pesce, infine intaglia un asino su cui l'amante, in compagnia dei figli nati nel frattempo, può tornarsene in patria. E' ancora una fata (l'aspirazione a forze sovrumane, ancora sovrumane) che in una fiaba della Lagerlöf conferisce il potere di dar vita a una nuova creazione. E così un fabbro riesce, nel bel mezzo dell'inverno polare, a forgiare un altro sole, che non pianta gli uomini in asso per sei mesi come il sole celeste. Tavolini che si imbandiscono da soli, lampade di Aladino, bacchette magiche si ritrovano ovunque, e bisogna aggiungere nelle leggende i paioli di Medea, i cappelli magici di Fortunatus, i corni di Oberon e mille altri aggeggi; magicamente il desiderio espunge ogni ostacolo dal corso delle cose. Il tempo che si trascina dev'essere sorpassato, la materia pesante deve adattarsi leggera e trasparente a ogni desiderio. L'espressione più popolare, al tempo stesso ormai priva dei tratti fiabesco-inverosimili, di tutto questo mondo si ebbe nei romanzi di Jules Verne e in parte in quelli di Kurt Lasswitz. *Il viaggio intorno al mondo in ottanta giorni* è già ampiamente superato, restano ancora quelli al centro della terra e sulla luna. Ma cose del genere, siano trovate folli, sia che con esse si abbia ancor più follemente successo, rappresentano, come dicevano i frontespizi barocchi, una lettura non solo dilettevole, ma anche utile. Talora in esse, anticipato e descritto come fosse già presente, vi è il futuro delle possibilità umane.

«Professor Mystos» e l'invenzione

A tutto ciò vanno aggiunti quei grilli per il capo che non seducono solo gli altri, ma anche chi li ha. Spesso ingannatori, talora talmente posseduti dall'impresa da non essere più del tutto in grado di riconoscere il lato sospetto della loro attività. Nelle loro file vi sono furfanti e sognatori, tutti quanti i fanfaroni che offrono a piene mani uova non ancora deposte. In testa a questo gruppo si trovavano un tempo gli alchimisti, nel complesso gente assai migliore dei ciarlatani odierni. Poiché intorno ad essi anche gente dotta credeva agli spiriti, a qualcosa che poteva essere evocato, che svolazzava in alto, che scavava sottoterra, e soprattutto alla pietra filosofale. Così del tutto casualmente si inventò la porcellana, il vetro color rubino, che lasciarono, per così dire, onestamente

delusi i loro inventori, gli iniziati al servizio di corte Böttger e Kunckel che volevano trovare la pietra filosofale. L'alchimista Brand nel 1674 riuscì a estrarre per primo dall'urina il fosforo, anziché la pietra filosofale; per lui fu come aver trovato un'asina, anziché il regno sperato. Lo stesso gran lestofante Cagliostro, nella sua coscienza per niente scientifica, credeva ad alcune di quelle frottole alchimistico-visionarie che una nobiltà avida, corrotta ed annoiata si lasciava così volentieri propinare da lui. Gli stessi massoni di quel tempo, occultisti liberali, per così dire, mobilitavano un cerimoniale così pazzesco, con bare, luci, arti ermetiche che Cagliostro, il loro presunto «Grande mago egizio», poté sembrare senz'altro un caso serio in mezzo a una folla di semplici scenografi. E' sorprendente come nel magismo variamente ingegnoso di allora potessero convivere due, anzi tre linee l'una accanto all'altra e anche l'una nell'altra: da un lato vi era la tendenza della borghesia in ascesa a incrementare le forze di produzione tecniche, ma poi vi era anche il desiderio oscurantistico di prodigi della classe feudale in via di sparizione, prodotto appunto dall'entrata in scena di Cagliostro - che ricorda quella di Rasputin alla corte degli zar. Ma vi era inoltre, come terza componente, la mania cabbalistica, di origine rinascimentale, con le sue cucine delle streghe e le sue evocazioni di spiriti. Se da poco i roghi delle streghe eran divenuti più rari, non era venuta meno la credenza in spiriti servizievoli; un libro polemico con la stregoneria come *Il mondo incantato* di Balthasar Bekker che negava la possibilità di un patto con il diavolo, ancora nel 1690 e dopo al di fuori della cerchia dei sommamente dotti appariva come un libro audace, quasi paradossale. La magia rinascimentale e la teosofia del XVII secolo sopravvissero a lungo; il confine tra massoni e rosa-croce spesso si confondeva. Swedenborg, ben dentro l'epoca dell'illuminismo, mostra nel modo migliore come la ratio continuasse ad avere uno strano sfondo, aperto ad ogni sorta di prodigi. A quell'epoca nella *stessa meccanica* si aggirava talvolta ancora uno spettro, la cui origine non veniva neppure da lontano. Si ricollegava al vecchio spettro dell'orologio, di quest'oggetto straordinario che sembrava vivo, in particolare dell'orologio della torre e della sua opera oscura e solitaria; dello scricchiolio e dello spostamento delle ruote lassù nella cassa, di tutta questa vita meccanica di cose morte e della sua aura. Così le ruote dentate, i sistemi di trasmissione, i paranchi nelle silografie di quest'epoca ci

guardano con tutta naturalezza in modo inquietante, come se provenissero tutti dalla torre campanaria. Persino *L'Homme machine*, il richiamo materialistico di La Mettrie che sembrò svolgere una così profonda azione di disincanto intorno al 1750, produsse per le molteplici stranezze anacronistiche, che si mantennero anche durante l'illuminismo borghese, un brivido nuovo, fino ad allora addirittura sconosciuto. In esso elementi tratti dalla leggenda del Golem si univano con la metafora dell'orologio, così presente nel barocco e in particolare nei suoi drammi: la *Marianne* di Halmann parla del corpo come di «un orologio passabile», Lohenstein ricompone gli ingranaggi della sua «Agrippina» decaduta, la tiranna «che pensava che l'orologio del suo cervello / potesse degli astri deviare il corso».

Ma il nuovo si presentò come il brivido di una messa a nudo proprio nella meccanica: il fatto che l'uomo vivente fosse un orologio, che si ricarica da solo. Questa realtà parve divenire visibile negli automi che proprio allora cominciavano ad essere costruiti: nell'usignolo che cantava, nel violinista meccanico, nell'artista del calcolo, figure di cera con all'interno soltanto un meccanismo d'orologeria, ma tutte per così dire viventi. Il fatto caratteristico era che questo meccanismo non veniva nascosto, ma solo agghindato con vestiti rococò, o con un ricco costume turco ed era così doppiamente visibile. Quasi con civetteria tutte queste figure mostravano i loro ingranaggi, la giacca o il velo che si scostavano davanti agli ingranaggi rivelavano l'intero meccanismo come un nuovo abisso. Un'eco di questo mondo la si ritrova nel mercante ambulante dei *Racconti* di Hoffmann, col suo barometro, col suo igrometro, coi suoi occhiali che mostrano come vivente tutto quanto è morto, ma soprattutto nel Dottor Spallanzani, il fisico che escogita automi. Eco presente tuttora nella pubblicità dei laboratori chimici moderni: proprio il vetro scintillante, la chiara luce meccanicistica si ri connette a vecchie fantasie, straordinariamente sviluppatesi. In ogni caso, anche la meccanica parve rivelare un mondo segreto, una terra di avventure e di hybris, al di là dei confini, nel bel mezzo del mondo più prosaico. Anche lì c'era il Golem, non solo nella regione pre-meccanicistica in cui Rabbi Löb come cabbalista voleva creare con zolle d'argilla e formule magiche. Neppure l'illuminismo aveva reso del tutto impossibili i vari Cagliostro, soprattutto se essi si servivano, oltre che della lingua della magia, di un linguaggio tecnico-meccanico.

Ancor oggi si dice che chi mente «inventa» qualcosa. Lo straordinario doppio senso, buono e cattivo insieme, di quest'espressione fece scuola a quel tempo soprattutto tra principi annoiati e in bancarotta. Ed era l'epoca dell'ascesa della borghesia interessatissima ad ogni invenzione che apportasse guadagno. Ma inventare era allora ancora un'occupazione bizzarra e si presentava alla coscienza in modo abbastanza acritico come un miscuglio di procedure in parte tecniche e di trovate alla Münchhausen. Di conseguenza si dedicarono alla tecnica anche avventurieri del tipo di coloro che in età barocca erano detti «progettanti», sulla spinta del desiderio, dell'imbroglio e del brivido. Questi facitori di progetti o «donneur d'avis» non facevano fatica allora a spostarsi dall'ambito delle finanze statali, in cui nessuna «invenzione» li trovava imbarazzati, all'ambito della tecnica, anche qui unendo in una miscela talora difficile un sincero entusiasmo con l'arte d'acchiappare i gonzi. Lo stesso tipo che escogitava soluzioni economiche brevettate che spesso vendeva con grande profitto (per se stesso), aveva anche arcani tecnici da vendere. Uno di questi facitori di progetti, di nome Bessler, che si fece chiamare in seguito, certo incrociando Orfeo e Zefiro, Orfyré, o anche dottor Orfyréus, si presenta dapprima come tornitore, orologiaio, arrotino, in seguito divenne guaritore, astrologo e alchimista, compendiando infine questa sua versatilità nella professione di ingegnere-ciarlatano. In questa veste «creò la curiosa e benefica perla in movimento, detta Orfyréi perpetuum mobile». Intorno a questa sua invenzione nel 1720 scrisse un'opera di volgarizzazione tecnica con il titolo da fiera *Le otto stanze segrete dell'edificio della natura*. Questo edificio era presentato come uno di quei castelli delle favole che albergano al loro interno una stanza con tesori straordinari dall'accesso vietato. L'edificio della natura del dottor Orfyréus di simili stanze ne aveva otto, contenenti curiosità e dispositivi utopici: in una stanza si trovava la quadratura del cerchio, in un'altra lo specchio iperbolico, in una terza la soluzione del problema di far salire senza tubi un getto d'acqua da uno stagno. La quarta ospitava il fuoco inestinguibile e così via sino all'ultima in cui vi era il modello del succitato perpetuum mobile. Proprio questo Orfyréus pretendeva di aver portato via dalla sua stanza della natura, esponendolo «dopo un accurato esame dell'opera» prima a Gera e poi in un castello di piacere del langravio di Assia-Kassel. Qui la macchina sarebbe stata per molto

tempo visibile «perfettamente in moto» e addirittura avrebbe «compiuto del lavoro». Un trucco sconosciuto provocava l'illusione e l'illusione chiudeva gli occhi al pubblico. Forse dentro questo oggetto impossibile si celava un nano gobbo, dunque particolarmente facile da installarsi, come in un altro automa della stessa epoca molto famoso, il giocatore di scacchi invincibile. Qualunque perpetuum mobile interessava comunque senz'altro; assolveva infatti nel modo più radicale alla missione del capitalismo appena incominciato: produrre a basso costo. Lo stesso Orfyréus, chiamato anche professor Mystos, progettò di installare sulle torri degli orchestrion dotati di pale da mulino a vento, perché durante i temporali sulla città si levasse «in fortissimo» un concerto d'organo. Un progetto che mostra come la civetta di fuoco, se si dota di pale di mulino a vento, produca effetti grandiosi, quasi di tipo americano. E quando si giunse a promettere e ad esporre la realizzazione tecnica degli stivali delle sette leghe, ciò accadde sempre, con o senza il titolo di dottore, in stile Orfyréus. In particolare rimasero immortali le «forze cosmiche universali» scoperte sempre di nuovo, anche se chiamate sempre con nomi diversi. Il «fluidum» del vecchio Mesmer fu senz'altro riesumato non appena poté annettersi il linguaggio della scienza naturale, l'elettricità del XIX secolo. E il passaggio all'odierno «irradiazione magnetico», più vivo che mai, fu rappresentato da uno scienziato abitualmente assai abile con uno spleen altrettanto intenso, il chimico Reichenbach, scopritore della paraffina e del creosoto; ciò che permise il passaggio fu la «scoperta» ugualmente effettuata da lui dell'«Od universale». Si trattava della forza di irradiazione originaria ricercata, subito utilizzabile anche a fini spiritistici (*Ricerche fisico-fisiologiche sulle dinamiche del magnetismo, dell'elettricità, della luce ecc. nei loro rapporti con la forza vitale*, 1845); essa va dal protoplasma e dal carburante di macchine animate del tipo dei golem, funzionanti in modo sonnambolico fino alla «causa» dell'aureola dei santi. E della più recente enfasi sul «fluidum», che ora realizza il suo perpetuum mobile addirittura prendendo la via traversa della psicanalisi, fa parte anche il cosiddetto «orgone» di W. Reich. Si tratta qui di un «Od universale» molto succoso, derivato dalla notte nuziale dell'essere, ovvero della potenza e della forza orgasmica cosmico-biologica per eccellenza. Questa forza orgasmica per di più è visibile, appare sia nella «colorazione blu delle rane durante il coito» che nel fuoco di

Sant'Elmo sui pennoni delle navi, come pure nel tremolio bluastrò delle stelle. In America questo «orgone» e tutta un'altra serie di simili fenomeni (pure ipervitamine cosmiche per qualunque tipo di speranza) sono stati raccolti in «accumulatori», che ricavano dall'aria questa materia impagabile, ma vendibile, capace di sopprimere ogni tipo di debilitazione, sessuale, psichica, sociale e cosmica al tempo stesso. Tutto ciò è puro stile Cagliostro-Orfyréus, trasposto nella luce epigonale della nebbia bluastra del mondo. Nonostante ciò l'elemento cagliostroico appartiene ancora, nella figura ciarlatanesca piccolo borghese di oggi, alla regione del sogno tecnico, ne costituisce gli antichi resti magici, anche se ormai decaduti e grotteschi. Ma come i capitelli gotici mostrano spesso piccole figure grottesche che guardano con la testa tra le gambe divaricate o facendo altre smorfie, così ai vari professor Mystos che continuano sempre a ripresentarsi è riservata all'interno dell'edificio dell'utopia tecnica questa posizione tradizionale. Tra gli attributi permanenti di questa genia di inventori vi è, non da ultimo, oltre il menzionato «fluido universale», la vecchia mania di fabbricare oro, nel senso più corrente dell'espressione. Per non stancare con i troppi tripodi presenti nel negozio modernizzato di cianfrusaglie, accenneremo soltanto a un nuovo motivo dell'antichissima alchimia. Tipico del fascino ancora operante di una cucina delle streghe a buon mercato era l'attività dell'alchimista Franz Tausend, uno degli ultimi della corporazione. Con un gran numero di persone dietro di sé, fin nelle «cerchie più elevate», fin nello stato maggiore tedesco, che investivano nella faccenda del capitale con cui essa, se non trovava mai fine, poteva però sempre ricominciare. Nella vecchia magia Tausend portò in ogni caso una peculiare seduzione di natura acustica, vale a dire, una sorta di riforma musicale. La produzione dell'oro è trasposta dal vecchio forno tradizionale al diapason, anzi si realizza mediante la semplice mutazione delle tonalità. Infatti secondo Tausend ogni elemento è costituito da un numero di vibrazioni per esso caratteristico, perciò, per mezzo di una modulazione chimico-musicale, può esser senz'altro trasportato dalla sua tonalità elementare originaria a un'altra. Corriger la fortune: è questo il motto che fino all'ultimo unifica coloro che barano al gioco ai vecchi cortigiani impettiti e ai loro successori pitagorico-pacchiani. La correzione sarebbe una buona cosa, se altrettanto buoni fossero i mezzi, mezzi invece non in

grado di inventare cose che restano così impossibili.

«*Le nozze chimiche di Cristiano Rosacroce, anno 1459*» di Andrea

Il progetto più invitante restò quello di trasformare in oro la melma che giace per le strade. Se ognuno è fabbro della sua fortuna, allora la si forgia nel modo migliore alla sua origine metallica. Migliaia e migliaia di persone hanno così lavorato davanti al forno, con mezzi astrusi per uno scopo che tutti afferrano al volo. Ma l'aspetto più raro, più interessante, oggi per lo più trascurato, è che se la maggior parte di coloro che praticavano la magia nera voleva solo l'oro, molti altri volevano oltre all'oro molto di più: volevano trasformare il mondo. Nel 1616 apparve l'opera *Le nozze chimiche di Cristiano Rosacroce, anno 1459*, che si occupa di una «purificazione» più ampia di quella cui vanno sottoposti i metalli vili perché divengano oro. Autore dello scritto apparso anonimo è più che probabilmente Johann Valentin Andrea, un poeta svevo, ecclesiastico, teosofo, utopista. L'opera è rivolta aspramente contro i cattivi alchimisti e in parte può esser letta addirittura come una satira dell'intera attività ermetica. Ma più essenziale della satira innegabilmente presente è il *significato* solenne che *Le nozze chimiche* attribuiscono alla strada dell'oro e all'allegorico cavaliere che la percorre. In due scritti precedenti, *Fama Fraternitatis* e *Confessio Fraternitatis*, Andrea aveva già inventato e introdotto il fondatore di un ordine di nome Rosacroce. Nato nel 1388, da giovane questi si reca in Oriente, dove viene iniziato a scienze segrete e a una «riforma» di cui la trasformazione dei metalli costituisce solo la tappa iniziale. *Le nozze chimiche* mostrano lo stesso Rosacroce, ormai vecchio, sul punto di intraprendere un nuovo viaggio, la sera prima di Pasqua, alla volta del castello reale dove debbono esser celebrate delle nozze. Egli viene a trovarsi in un castello pieno di misteri, supera una sorta di prova dell'acqua e del fuoco, e partecipa in seguito, decorato del toson d'oro, come primo tra gli ospiti a una festa di nozze che dura sette giorni, vede la morte e poi la rinascita della coppia regale. Gli ospiti sono fatti cavalieri della pietra aurea, ma Cristiano Rosacroce, entrato in una camera dove egli trova addormentata madama Venus, è designato, mentre ancora la festa di nozze è in pieno svolgimento, a restare nel castello con la funzione di

montare la guardia alla porta, una sorta di san Pietro. Nelle nozze l'«alchimia» funge da damigella della sposa ovvero è il «Parergon nell'Ergon dei sette giorni». Nel complesso il senso alchimistico nell'allegoria di Andrea è evidente, ma proprio come un senso che non si esaurisce affatto nella metallurgia. Se si riduce l'alchimia a metallurgia, allora *Le nozze chimiche* non hanno alcuna relazione o una relazione limitatissima con la fabbricazione dell'oro. Se invece si concepisce l'alchimia come la damigella di una trasformazione del mondo ovvero di una «riforma generale», diventa comprensibile che molti contemporanei credenti abbiano scorto nel romanzo, anche se è significativamente un frammento, la più sublime allegoria dell'«opera della perfezione», della conquista dell'oro filosofico. Un rosacroce di nome Brotoffer ne pubblicò già nel 1617 un'interpretazione: *Elucidarius major o Synopsis delle Nozze chimiche F.R. C. in cui si descrive dettagliatamente la praeparatio lapidis aurei*. Questa interpretazione spiega senza veli i sette giorni delle nozze come le sette stazioni dell'opera alchimistica, condotte alla luce dello spirito: destillatio, solutio, putrefactio, nigredo, albedo, fermentatio e projectio medicinae (tintura aurea). E' giusta anche l'osservazione che *Le nozze chimiche* non sono state concepite solo come un'allegoria, bensì come una simbolica nel senso ampio e ultimo del termine, vale a dire come riferimento immaginario alla ultima profonda unitas, al dorato, fermentante Pan. Questo dunque doveva essere nell'alchimia di *questo* genere il solenne *significato* di cui si è fatto cenno: il significato della fantastica produzione di un *giorno pasquale* contro il ghiaccio e le catene. L'impulso borghese verso quella «libertà del cristiano» che non era venuta, nelle cosiddette società ermetiche del barocco tedesco e nel loro specifico simbolismo adottò simili strani percorsi e travestimenti ispirati al mondo della natura. In realtà si pensava a un grido di risveglio, che avrebbe dovuto risuonare attraverso *l'intero strato terrestre*, un «Risvegliati, cristiano congelato» attraverso il piombo, la creatura, la società e tutta la restante alteritas. A partire da quel momento nel rosacrocianesimo *preparazione dell'oro e promozione dell'umanità* vengono a compenetrarsi, costituendo la peculiarità della sua miscela fantastica. Nel 1622 a L'Aia fu fondata la società dei Rosacroce da allora famosa; il nome dell'ordine in quanto tale è comunque più antico della *Fama* e della *Confessio* che Andrea aveva fornito su di esso. Paracelso attesta l'esistenza di una loggia rosacrociana a

Basilea nel 1530 e dei manoscritti, non però del tutto affidabili, riferiscono di logge di tale nome in Germania, verso l'inizio del XII secolo. Non contenti di ciò alcuni rosacroce del tempo di Andrea, e poi ancora al tempo del *Flauto magico*, sostenevano di conservare da millenni quella «veram sapientiam, quae olim ab Aegyptiis et Persiis magia, hodie vero a venerabili fraternitate Roseae Crucis Pansophia recte vocatur». Ma per quanto antico possa essere il nome rosacroce e per quanto il suo emblema possa esser fatto risalire indietro nel tempo in miti utopizzanti o utopizzati, solo Andrea con le sue *Nozze chimiche* gli ha conferito il senso di «alchimia superiore», che si pretende arricchente o umano. Si deve persino andare oltre e giungere al nesso particolare che esiste in virtù del legame posto da Andrea con la «riforma generale» tra qualcosa di così superstizioso come l'alchimia e qualcosa di così solare, di così chiaro come il sole come l'illuminismo, questa lotta della luce contro la superstizione. Perché lo stesso pathos della luce, in quanto «nascita», in quanto progrediente «processo» della luce (dell'oro) proviene dall'alchimia; l'«illuminazione» stessa è originariamente un concetto alchimistico, al pari di «processo» e suo «risultato». Certo nasce di qui anche all'opposto la strana connessione di massoneria, anzi di illuminismo e occultismo; già Andrea introduceva nelle sue fraternità riti magici. Il sogno d'oro di una Societas humana trovò così in Germania, ma anche nella straordinaria Inghilterra teosofica durante tutto il XVII e il XVIII secolo le proprie conventicole alchimistico-filantropiche. Esisteva una società segreta denominata Antilia, un'altra Makaria, una «fraternità della ruota celeste per la restaurazione della medicina e della filosofia ermetica». Esisteva, con un sogno che fondeva cosmo e società, il Collegium Lucis, fondato nientemeno che dal discepolo di Andrea, Comenio; e tutte queste varie sezioni inalberavano il rosacrocianesimo ovvero «l'alchimia superiore». Tutti volevano ricondurre *il corso della società come quello della natura* all'originaria condizione paradisiaca, in cui l'eguaglianza sociale e la natura non decaduta o aurea erano una cosa sola. Il sogno di questa alchimia delle sette rimase così ovunque la riforma generale nel senso della restaurazione della condizione paradisiaca originaria, innanzitutto della riconduzione del mondo decaduto a Cristo; per questo motivo i rosacroce erano continuamente paragonati dai loro nemici di allora agli anabattisti. La fabbricazione dell'oro divenne chiliastica o, come denuncia uno

scritto antirosacrociano di quel tempo, «il rovesciamento di tutto il mondo prima del giorno del Giudizio in un paradiso terrestre, come quello in cui risiedeva Adamo prima della colpa, e il ripristino di tutte le arti e della sapienza possedute da Adamo, dopo la colpa, da Enoch e da Salomone». *Alchimia e chiliasmo* si insinuarono così *insieme* all'interno delle sette ermetiche, con la trasformazione dei metalli come preludio al «vero» Homunculus o alla nascita dell'uomo nuovo. Una tarda eco di ciò è ancora rintracciabile nel frammento di Goethe *I segreti*, che tratta del sogno chimico della ricchezza. Il viandante «del lungo viaggio affaticato / che per nobile intento egli ha compiuto» contempla sulla porta di un convento un'immagine misteriosa, vede la croce avvolta dalle rose «e argentei nubi celesti oscillano leggere, / e si innalzano con la croce e con le rose». Nella sala del convento vi sono tredici sedie sormontate da tredici scudi appesi su cui sono raffigurate inconfondibili allegorie alchimistiche: «Qui egli color del fuoco un drago vede / che la sua sete in fiamme ardenti placa; / Qui in bocca a un orso un braccio vede / da cui zampilla il sangue a caldi fiotti». Le varie immagini rappresentano in questo ordine le tredici stazioni della trasformazione in oro, costituiscono quindi la galleria degli avi di cui parla al viandante il vegliardo del convento. Ora questo saggio, che ha alle sue spalle questa lunga teoria di avi, nella strana poesia di Goethe si chiama Humanus; è lo stesso nome che anche nel rosacrocianesimo di Andrea è affermato come il nome ultimo e il contenuto emergente dalle metamorfosi dei metalli e del mondo. Croce e rosa, segno del dolore e della dissoluzione la prima, segno dell'amore e della vita la seconda, si compenetrano così allegoricamente nell'«opera della perfezione». «E un filosofo francese», ricorda la storia degli eretici del 1741 di Gottfried Arnold nel capitolo dedicato ai rosacroce, «ha ricercato il segreto della produzione dell'oro nel nome stesso, sostenendo che rosa proverrebbe da ros, rugiada, e che crux significasse per loro lux, elementi di cui gli alchimisti facevano largo uso». Il movimento dei rosacroce continuava così sempre di nuovo a situarsi in una sorta di secondo piano dell'edificio alchimistico; la pietra filosofale nelle *Nozze chimiche* era al contempo anche la pietra angolare Cristo. Per il piombo, per l'uomo e per il mondo intero: «Vita Christi, mors Adami, Mors Christi, vita Adami» suonava l'iscrizione che compare sulla tomba di Abraham von Franckenberg, rosacroce e amico di Jakob Böhme.

O, come aveva insegnato lo stesso Franckenberg rifacendosi alle *Nozze chimiche*, l'alchimia sarebbe «il rinnovamento delle luci celesti, dei tempi, degli uomini, degli animali, degli alberi, delle erbe, dei metalli e di tutte le cose del mondo». Franckenberg si opponeva inoltre a ogni coazione o malia esercitata dalle *luci celesti presenti*, e di conseguenza, malgrado qualche interferenza, si opponeva alla mitologia del destino di allora: l'astrologia. Sussistevano in effetti delle interferenze, tutti i metalli portavano un segno planetario e, viceversa, la posizione dei pianeti era sempre attentamente considerata durante la fabbricazione dell'oro. In ogni caso la superstizione alchimistica si è sempre riservata nei confronti di quella astrologica un suo spazio proprio, anzi direttamente contrario all'astrologia, appunto lo spazio dell'intervento, della mescolanza, del processo di trasformazione; tutti tratti che dovevano dirigersi proprio contro il «cielo raggelato». Contro l'oroscopo della nascita che, per la sua inesorabilità e immutabilità, si presenta contemporaneamente come iscrizione tombale sin dall'inizio. Proprio i segni dei pianeti, sia nei metalli che in cielo, dovevano trovare il loro «superamento chimico» per farsi sole ovvero oro. Perciò l'*Oculus siderius* di Franckenberg del 1643 si prefigge questo scopo: «Visto che siamo rimasti abbastanza a lungo rinchiusi nella gabbia accerchiata ovvero sotto la volta imbiancata dall'immaginazione di un cielo raggelato e ci siamo l'un l'altro ingannati con ogni sorta di fantastiche immagini di sogno e di costellazioni, è più che mai necessario che ci togliamo dagli occhi questo lunghissimo sonno». Abbiamo già accennato all'alchimia nascostamente operante come «mitologia della liberazione» nell'utopia liberale di Tommaso Moro [cfr. p. 605], Ciò a differenza dall'astrologia, caratteristico elemento conduttore nell'utopia autoritaria di Campanella: l'astrologia è soltanto magia che opera dall'alto in basso, non come l'alchimia dal basso in alto in direzione del meglio. Per Andrea e i suoi seguaci la trasformazione in oro nel suo complesso fu e rimase trasformazione del mondo e la metallurgia un semplice tentativo sostitutivo di questa «tecnica». Alla fine il mondo, a partire dal Pan realmente presentato, doveva essere ricostruito dalla «pansofia» e dall'umanità.

Le strade che vi conducevano erano chiaramente ingarbugliate e nelle regioni più note furono vistosamente brevi. Nel 1619, tre anni dopo le anonime *Nozze chimiche* Andrea pubblicò pure

un'utopia sociale: *Rei publicae Christianopolis descriptio*. Quest'opera, estrapolata dallo sfondo di cui abbiamo appena trattato, non è particolarmente importante e in ogni caso difetta di autonomia; per cui ne possiamo parlare solo ora nel contesto del movimento dei rosacroce. L'ordine aureo è divenuto qui una sorta di città d'artigiani e di dotti, del tutto cristianizzata, una città insulare con un tempio circolare nel centro, che ha intorno una zona per il mercato, una per la ginnastica, un'altra per il divertimento, con campi e officine ai margini della città. Veramente non si parla di alchimia neppure nel piano di studi della scuola utopica, la disposizione indubbiamente non preordinata della città è circondata da una sorta di forma circolare planetaria, quasi sul tipo della *Civitas solis* campanelliana di poco posteriore. Ma tuttavia lavora a questa utopia sociale, come già in quella di Moro, una coscienza alchimistica contraria alle determinazioni astrologiche; poiché Christianopolis si erge espressamente come antitesi, come risultante da un processo, dalle «scorie del mondo capovolto, corrotto sin nell'intimo». E la scienza dei suoi saggi, suddivisa in tre gradi, non è statica e conchiusa, come in Campanella, all'opposto l'ultimo insegnamento impartito nella classe superiore è la «predizione dello stato ultimo», la «teologia profetica». Con ciò è nuovamente gettato l'arco che ci riconduce alla «riforma generale», al rosacrocianesimo, che unì in modo così inconsueto luce e superstizione, «pansofia» e giorno del Giudizio. E alla fine il progetto dell'alchimia rosacrociana è stato compendiato ancora dal più significativo discepolo di Andrea, *Comenio*, il fondatore dell'insegnamento intuitivo, ma anche di una «Ecclesia philadelphica». Proprio come Andrea anche Comenio parla dell'alchimia non solo in termini entusiastici, ma anche ironici, e nella stessa ironia si rivela ancora la fede nella superstizione che è irrisa. Nel *Labirinto del mondo e paradiso del cuore* del 1631, «con squilli di tromba» si riferisce a proposito dei rosacroce: «Dicono che tra le cento altre cose che potrebbero fare, la fabbricazione dell'oro è la meno importante; e poiché l'intera natura si disvela ai loro occhi, essi possono conferire la forma che vogliono a ogni cosa e sapere tutto ciò che accade nel cerchio intero del vecchio e del nuovo mondo, tanto più che possono comunicare tra loro anche a una distanza di mille miglia. Essi possiedono inoltre la pietra filosofale con il cui aiuto risanano ogni malattia e assicurano una lunga vita... e dopo che per molti secoli

si sono tenuti nascosti lavorando silenziosamente al perfezionamento della filosofia, ora, poiché ormai tutto è in ordine e secondo loro il mondo è alla vigilia di una possente trasformazione, non vogliono più restare nascosti, bensì vogliono presentarsi apertamente, disposti a comunicare a chiunque sia degno di essi i loro più preziosi segreti» (*Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, trad, tedesca 1908, p. 115). I «preziosi segreti» sono qui in ogni caso la stessa cosa delle strade nascoste per rovesciare il mondo capovolto, affinché ne scaturisca l'oro. Proprio quell'oro che, al di fuori di ciò ch'esso è, agli occhi di quegli entusiasti di una tecnica economica molto simbolica rappresentava anche il segno solare di un mondo fiorito, armonioso e circonfuso di luce.

Ancora alchimia: mutatio specierum (trasformazione delle specie inorganiche) e loro incubatrice

Prima di intraprendere la purificazione della realtà esterna il discepolo doveva cominciare col purificare se stesso. Anche dove l'impulso a fabbricare l'oro era del tutto prosaico e interessato, il terreno da cui doveva germinare l'oro doveva essere lavorato coscienziosamente. Altrimenti, si diceva (e su questo punto questi scritti così ingarbugliati sono assolutamente unanimi), nessuno poteva essere accolto come adepto e ancor meno gli si poteva «tradire» qualche segreto dell'arte. Spesso si esigevano digiuni, astinenza sessuale e altre prove solenni; per tal via in ogni caso il discepolo perveniva a una condizione di non quotidianità, di pazienza e di fiducia. E in una faccenda che in ogni caso non poteva mai finire restava così la possibilità di ricondurre l'insuccesso alla propria impurità, all'insufficiente preparazione interiore. Inoltre svolgeva la sua parte anche la paura degli spiriti maligni, in un'epoca in cui a tre passi dalla candela e dal chiarore del focolare cominciava già la notte impenetrabile, abitata dai demoni: dove in ogni angolo buio bisbigliava, gemeva, minacciava, aleggiava o brancolava un che di infernale. Così sembrava consigliabile che l'adepto novizio fosse puro, per così dire inattaccabile; un cuore pio passava per il miglior amuleto. Ma per quanto tutto ciò fosse superstizioso, più d'una di queste misure interiori si rivelano nonostante tutto incredibilmente naturali, di

una naturalità per così dire ctonia. L'alchimista trasformava lo stato di coscienza del discepolo anche per il fatto che questi doveva raggiungere un'inconsapevole connessione con le materie prime. L'adepto novizio non doveva solo essere giusto e puro da bramosie, doveva anche rendere giustizia alla materia, alleandosi con il fuoco, il piombo, l'antimonio, con la dilatabilità, con lo splendore, come se «nel fondo» fossero parte del suo sé. Poi era presupposta l'«immaginazione» dell'oro, che di fatto per lo più sarà stata quella inequivocabile legata al valore di scambio corrente, ma che tuttavia secondo le prescrizioni ideali doveva collegarsi all'oro, all'incenso e alla mirra, quindi quasi alla nascita del Signore. Una cosa del genere è meno blasfema o anche solo ideologica di quanto parrebbe rispetto al modo consueto di fabbricare l'oro, cioè la moneta; secondo le credenze dell'arte infatti una tale immaginazione era parte integrante del procedimento tecnico. A prescindere qui per il momento dalle allusioni e intenzioni più profonde, che abbiamo visto nei rosacroce. In ogni caso l'oro doveva essere suscitato ed evocato con la sua immagine prodotta dalla volontà, con la preparazione di una pietra filosofale interiore, prima che si potesse evocare il «grande accordo metallico». Alcune prescrizioni che riguardano questa «immaginazione» danno l'impressione che l'intera appassionata volontà del soggetto dovesse penetrare nella natura, legato «simpateticamente» al suo centro o al suo punto di sorgente come da una galleria sotterranea. Categorie psicologiche religiose e naturali si sono spesso intrecciate nell'alchimia proprio come nelle cosmologie contemporanee di Paracelso e di Böhme. Una simile condizione nelle scienze della natura non è ormai più sperimentabile, in quanto quale criterio della conoscenza vige proprio l'indipendenza dal soggetto che esperisce e che comprende. Soprattutto anche le biografie degli alchimisti che ci sono rimaste ci mostrano nature tenaci e animate da uno scopo, ma solo di rado gente che sembra appena essersi comunicata o anche uscire in quel momento dalla caverna dello spirito della terra. Uomini come Raimondo Lullo e numerosi rosacroce più tardi costituiscono senz'altro una chiara eccezione, non priva d'importanza. Nel mezzo della confusione della sua cucina, delle sue interminabili ricette e infinite deviazioni, all'adepto novizio si chiedeva l'«henosis», secondo l'espressione neoplatonica, vale a dire, la semplificazione di se stesso, la concentrazione sulle forze agenti e seminali.

Sorprendentemente persino le cose fondamentali che il discepolo doveva sapere non erano troppo complicate. Questo nonostante il fatto che i molti imbrogliatori abbiano intenzionalmente reso più oscura la faccenda, per non essere costretti a dire ciò che non sapevano. E nonostante il fatto che anche in libri soggettivamente onesti ricette e immagini spesso inconciliabili si susseguono, per di più in una lingua divenuta completamente estranea. Tuttavia tra le pieghe si muovono certi concetti fondamentali unitari, quasi ben formati, inoltre non numerosi. Il tutto, per oltre dieci secoli, è una pura ricerca, uno sperimentare e anche un incerto riprodurre esperimenti altrui, con un enorme dispendio di attività. Forse il sogno alchimistico risale all'età del bronzo, epoca in cui riuscì la prima lega che diede un metallo splendente come l'oro, e certamente era diffuso in tutte le culture a partire dal 700 circa d.C. Non esiste solo un'alchimia araba ed europea, ma anche un'alchimia indiana, cinese, siamese; e anche qui i tratti fondamentali non sono mai molto diversi. In ogni caso quest'arte si occupa di dissolvere qualcosa che è divenuto nelle cose, di rimuovere qualcosa che si è mescolato con esse. Ciò che cercava nelle cose, soprattutto in quelle scomposte nei loro «elementi», era anzitutto una materia in sé, ancora completamente priva di qualità, l'inizio verginale. Ogni cosa poteva esser messa alla prova e quanto più appariva misera, decomposta, dilavata, tanto meglio: l'acqua piovana, l'urina, gli escrementi erano tutti candidati assai promettenti per la ricerca della «materia prima», per trovare il «fermento». Oltre che da questa passiva materia prima i metalli dovevano essere costituiti da tre componenti fondamentali in rapporto variabile: mercurium, sulphur, sai, elementi che non coincidono con il mercurio, lo zolfo e il sale che noi conosciamo, ma che stanno a essi all'incirca come il carbonio sta al carbone, o meglio, ne sono l'«essenza» nel senso di una scolastica magicizzata. Il mercurium, l'essenza dell'argento vivo, era considerato la componente metallica più essenziale; è a sua volta composto di acqua e di terra e rende possibile fusibilità e dilatabilità. Per via di queste sue qualità passive il mercurio era considerato una potenza femminile, vicinissima alla «materia prima». Il sulphur o essenza dello zolfo risulta dall'acqua e dal fuoco, una sostanza attivo-maschile che conferisce ai metalli il colore e soprattutto l'infiammabilità e la possibilità di trasformarsi. Il sai infine, l'essenza del sale, conferisce ai metalli la durezza, ma

altresì la fragilità e la possibilità di esser ridotti in cenere; antichissime valutazioni magiche positive presenti anche nel Nuovo Testamento («il sale della terra») ponevano talora il «sal philosophicum» vicino alla pietra filosofale (si ricordi la polvere salutare «con un gusto decisamente alcalino» di cui parla Goethe nel libro VIII di *Poesia e verità*). Ma più decisa di tutto ciò era la convinzione che con la «materia prima» e con il miscuglio degli altri tre elementi fondamentali i metalli non erano ancora esauriti, non erano alla fine del loro essere. Fin verso la fine del XVIII secolo la stessa chimica ha continuato a credere a questi tre componenti fondamentali dei metalli (anche il «flogisto» o il «calorico», accantonato solo con Lavoisier, aveva nell'essenza di zolfo uno dei suoi antenati); solo che in essa non cadde il fulmine o se si vuole il fuoco fatuo dell'oro. Ai tre componenti fondamentali l'alchimia aggiungeva invece l'«essenza» suprema ovvero il germe dell'oro presente in tutti i metalli comuni, la cui crescita viene impedita, un'«entelechia» che non è ancora attuata. Al pari della «materia prima» priva di qualità, anche l'idea dell'«entelechia dell'oro» risaliva ad Aristotele, certo sorpassando di gran lunga tutte le altre entelechie di specie e generi naturali. Aristotele aveva considerato solo il moto una «entelechia incompiuta», ma proprio nella sua concezione della materia si celava la possibilità di passaggio a una forma di volta in volta più alta; ora «ogni materia è in potenza oro, come l'uovo è un uccello non covato». Questa «entelechia dell'oro» andava promossa e liberata con il «leone rosso», con la «tintura rossa», con il «grande elisir», con il «magisterium magnum», tutte espressioni che hanno lo stesso significato della pietra filosofale. L'*Opus mago-cabalisticum* di Welling del 1735 (quello che il giovane Goethe leggeva in compagnia della signorina von Klettenberg, l'«anima bella») dice al riguardo quanto segue: «La pietra filosofale è un corpo composto dall'arte a partire da un mercurio estremamente purificato e animato e dall'oro in esso vivente, un corpo saldato da un fuoco lento tanto strettamente da diventare inseparabile; in tale configurazione esso può all'istante produrre, purificare e tingere gli altri metalli in modo tale ch'essi siano innalzati alla natura dell'oro purissimo». Di questa pietra favolosa esistono quanto meno descrizioni e da parte di gente molto famosa; in qualche misura le descrizioni concordano, quasi come se ognuna poggiasse sulle spalle della precedente. Raimondo Lullo paragona la pietra

filosofale al carbonchio;

Paracelso nella sua *Signatura rerum naturalium* sostiene che la pietra è pesante, la sua massa è di un rosso vivace come il rubino, trasparente come un cristallo, ma anche flessibile come la resina e tuttavia fragile come il vetro; Helmont, chimico e paracelsiano, racconta che la pietra, quale egli ebbe tra le mani, era una polvere pesante color zafferano, luccicante come del vetro pestato grossolanamente (cfr. Kopp, *L'alchimia*, 1886, I, p. 82). Sia l'argento che il mercurio, come pure i metalli «immaturi», cioè piombo, stagno, rame e ferro, ma anche i metalli duri e fragili come l'antimonio, il bismuto, lo zinco e così via, compenetrati dalla tintura della pietra filosofale, diventano oro. Questa nobilitazione è ottenuta mediante «proiezione», vale a dire gettando la tintura sul metallo in fusione, in modo tale che la tintura, a seconda del grado di purezza raggiunto, può modificare i metalli non nobili fino a trentamila volte il proprio peso (cfr. Schmieder, *Storia dell'alchimia*, 1832, p. 2). Di questo utopico, troppo utopico gioiello, gli alchimisti parlano sempre tuttavia con un rispetto che va ben oltre un'ammirazione di tipo lucrativo del metallo e a uno sguardo più ravvicinato non sfuggono allusioni evangeliche a un'altra pietra angolare e a un altro salvatore. Come la «materia prima» o più precisamente il mercurio viene paragonato alla Vergine Maria, così la pietra è paragonata al Figlio. Qui si tratta di un «accoglimento della pietra benedetta», che *Robert Fludd* chiama «la prima pietra del tempio interno, affinché l'intera opera del sole sia compiuta». *Jakob Böhme* la esalta come «radice di un regno in cui non vi è più altro elemento se non il Figlio dell'uomo». Del resto Böhme ha elaborato nell'insieme le linee di fondo della sua teogonia e della sua teosofia in accordo con le operazioni alchimistiche; come se l'uomo nel processo alchimistico non facesse che ripetere ciò che Dio compie in modo simile o eguale nella vita creaturale della natura inorganica (cfr. Harless, *Jakob Böhme e gli alchimisti*, 1870, pp. 46 e sgg.). Nel suo mondo ricolmo di allegorie Angelus Silesius non disprezza affatto il ricorso a immagini alchimistico-messianiche: «Il metallo, son io, crogiolo e fuoco lo Spirito / il Messia la tintura che corpo ed anima trasfigura» (*Il pellegrino cherubinico*, I, v. 103).¹⁷ I termini chiave per questa divinizzazione della pietra e di ciò che essa apporta sono stati forniti però da *Marsilio Ficino*, il neoplatonico rinascimentale; è in lui che si possono ritrovare per la

prima volta tutte le allusioni e le trasparenze successive. In modo ancora velato ed esitante in una *Theologia Platonica* mezzo gnostica, e apertamente nel trattato *De arte chimica* come nel passo seguente: «Mercurio è la Vergine, da cui ci nasce un Figlio che è la Pietra, il cui sangue riconduce intatti nel cielo dorato i corpi inferiori da esso toccati». In questo testo, che ritornerà, alla lettera o adornato baroccamente, in innumerevoli scritti dei rosacroce, la pietra, l'oro filosofico e il cielo dorato diventano una cosa sola. Quindi Andrea sostiene: «La tintura rossa è il mantello purpureo che avvolge il Re che appare», dunque il re è sia la pietra che lo stesso oro celeste e terreno ch'egli estrae dal mondo. Nel chiliasmo chimico l'arte dell'analisi, la tintura rossa, l'oro, il Paradiso alla fine dei giorni paiono coincidere, anzi l'opera della trasmutazione, in piena hybris, vale quale «laboratorium Dei». Non è sorprendente che anche *tutti gli altri miti* solo che contenessero in sé la *metamorfosi*, sembrassero interpretabili alchimisticamente. Circe come la spedizione degli Argonauti, l'attraversamento del mar Rosso come le imprese di Ercole, il re Mida come il giardino delle Esperidi, la verga di Mosè che trasforma in acqua dolce l'acqua amara come le nozze di Cana, tutto ciò e molto altro ancora doveva servire nel modo migliore la venerazione della pietra. Gli archetipi mitici della trasmutazione si sono conservati nel modo più saldo nella rigogliosa fioritura allegorica dell'alchimia; e se gli dèi olimpici come segni dei metalli, come anima dei metalli hanno esalato il loro ultimo respiro solo nel XVIII secolo, in tale strana metallurgia la fede messianica ebraico-persiana continuò a vivere non solo in modo secolarizzato. E nemmeno solo allegorico, bensì simbolico; perché alla trasformazione nell'essenza manca l'equivocità che rimanda da un'alteritas all'altra, nel suo *scopo finale* le è propria una univocità e un innegabile fanatismo dell'assoluto. *L'oro, la felicità, la vita eterna si trovano nel carcere del piombo; il Cristo prigioniero, l'entelechia dell'oro di tutti gli esseri e di tutte le cose, dev'essere liberata dal carcere dello status mediante la riforma generale di cui l'alchimia costituisce una metafora.* Miglioramento della storia e trasfigurazione del mondo così vennero a intrecciarsi, nella misura in cui portavano in sé un motivo di salvezza organico-inorganico.

Non senza motivo così Andrea adottò come suo un motto che era probabilmente istruttivo già per l'esaltatore rinascimentale dell'alchimia, per il neoplatonico Marsilio Ficino; si tratta di un

antico precetto derivato dalle messianiche *Odi di Salomone*, composte da Filone o dalla sua scuola. Esso dice: «Solo il puro, trasformato dalla propria conversione, possiede la forza che ridesta i morti, capace di sciogliere, rinnovare e destare la materia affondata come il piombo nel caos. Mediante l'acqua santa, il logos spermatikòs, egli le restituisce l'esistenza e la solleva purificata in alto, sino a che tutto ciò che è basso sia trasformato e trasposto in alto». Questa frase, andando ancor oltre al «Cristo dei metalli immaturi» designa realmente in toto l'utopia alchimistica - la più audace e ad contempo la più mitologica possibile in campo tecnico. E' significativo infine che il Puro ovvero il cataro che appariva nelle *Odi di Salomone* e che è assente nell'alchimia medievale sia araba che cristiana, ricompaia all'epoca della Riforma come l'«elemento del regno» all'interno dell'essenza. Il Puro in Paracelso diventa un Elia chimico, l'«Elia artista», l'opera dell'alchimia in generale diventa quella del «grande maggio» o appunto del «regno». Perciò Paracelso (*Paragranum*, cap. 3) dice della natura in termini tanto messianici che chimico-chiliastici: «Essa non dà alla luce nulla che sia di per sé compiuto, è l'uomo che deve compierlo; tale compimento ha nome alchimia»; questo è il dies septimus, ovvero la domenica del mondo, creata dall'uomo. E non da ultimo in ogni mistica della pietra filosofale durante la riforma e l'età barocca è visibile l'influsso di Gioacchino da Fiore e del suo «terzo regno»; solo lui e Ficino insieme producono l'intricato mondo alchimistico dei rosacroce.

La nebbia e le complicazioni intorno alla consueta avidità dell'oro non potrebbero essere più varie e intricate. Ma affinché anche su questo terreno emerga l'elemento in ultima analisi chiaro, in ultima analisi univoco del sogno di desiderio dell'alchimia si faccia riferimento ancora a un paio di libri chiaramente gioachimiti del periodo barocco (l'età più fiorente dell'alchimia) dedicati alle mutazioni: il *Trattato dei tre secoli* di Sperber, pubblicato nel 1660, e lo scritto di Nollus *Theoria philosophiae hermeticae* del 1617. Sperber, uno dei chiliasti più autentici, non vuole soltanto illustrare «che è ancora davanti a noi un'età dell'oro quale terza ed ultima età e quali saranno le sue caratteristiche», egli promette anche che «il terzo evangelo e l'arte dell'alchimia sorgeranno insieme». Nollus, un discepolo sistematico di Paracelso, perseguitato come rosacroce, conferì all'«opera della perfezione» un climax totale correlato alla riforma generale; la

stessa pietra filosofale comporta qui dei gradi al pari della sua realizzazione, e diventa la scala che conduce la natura in cielo. Il climax chimico che apre al regno finale suona: «Vetus Hermes, Portae hermeticae sapientiae, Silentium hermeticum, Axiomata hermetica, De generatione verum naturalium» e infine «De renovatione». Allo stesso modo il sogno dell'oro, al di fuori della metallurgia in cui era immerso dal punto di vista tecnico, era ovunque realmente al contempo una sorta di mitologia della liberazione. Nel caso migliore non era mai più che una mitologia, ma assai di rado qualcosa di meno di una mitologia della liberazione. Così qualcosa come la catarsi degli oggetti, insieme con la catarsi dell'anima, non ha perduto il suo senso fondamentalmente alchimistico a partire dal tardo medioevo sino alle metafore del classicismo e addirittura del romanticismo. Anche Goethe nella sua *Storia della teoria dei colori* occupandosi degli alchimisti accenna ancora a questi nessi, li interpreta addirittura mediante una sorta di kantismo: «Come si sono chiamate supreme esigenze della ragione le tre idee sublimi, tra loro intimamente connesse di Dio, della virtù, dell'immortalità, così esistono palesemente tre esigenze della sensibilità superiore ad esse corrispondenti: oro, salute e lunga vita». Certo l'alchimia non ha trovato alcun oro, né mai avrebbe potuto trovarlo con i procedimenti fantastici di cui si serviva. Tuttavia essa non deve essere scusata solo come antenata della chimica; il suo progetto più caratteristico, la trasformazione dei metalli (degli elementi) in quanto progetto, nell'epoca della fissione nucleare e del dislocamento degli elettroni degli elementi non pare più in alcun modo grottesco. Grottesco fu piuttosto il fatto che nel secolo scorso, nel secolo del Darwin della «trasformazione delle specie», si concepissero gli elementi inorganici come immutabili e non si comprendesse l'espressione assolutamente identica di «mutatio specierum» (che appare per la prima volta in campo alchimistico). Ma soprattutto, com'è diventato chiaro, l'intento dell'alchimia non si esaurisce con trasformazioni parziali, perlomeno non nel secolo immediatamente precedente l'illuminismo. L'iscrizione sulla porta di questo sogno di desiderio tecnico screditato aveva al contrario un senso rivolto alla totalità: *Jehi Or*, la luce sia; questo dunque si stagliava all'orizzonte delle trasformazioni fantastiche. La maggior parte dei fabbricatori d'oro indubbiamente non cercava altro che una borsa sempre piena, né per sé né per gli altri aveva in mente

qualcosa di più alto. Ma gli esaltati in questo settore, seduti di fronte allo stesso forno, benché non insensibili alla prospettiva di bei ducati d'oro a volontà, avevano in mente anche una trasfigurazione della natura come scopo delle metamorfosi.

Invenzioni casuali e «propositiones» nel barocco

Far progetti al vento, anche i più strani, è sempre stato possibile, in qualunque epoca. Sogni tecnicamente più solidi e orientati ad ampliare la sfera degli strumenti compaiono comunque di rado prima del XVI secolo. Per quanto notevoli siano stati gli acquedotti romani, la carta cinese e la polvere da sparo (utilizzata solo per i fuochi d'artificio), e le gru egiziane, bisogna aspettare il capitalismo perché progetti tecnici ancor più grandi siano messi in moto. E vero che già verso il 530 a Bisanzio circolano progetti di una nave con ruote a pala mosse da buoi all'argano; ma non si andò mai oltre i progetti. Miniature medievali dedicate alla leggenda di Alessandro mostrano già una sorta di sommergibile con cui Alessandro si cala negli abissi per contemplarne i mostri, ma solo questi abissi marini, non il vitreo sommergibile, interessavano il medioevo. Un'eccezione isolata è rappresentata nel XIII secolo da Ruggero Bacone, francescano empirista e scienziato. Nella sua *Epistola de secretis operibus artis* egli ha profetizzato macchine che si muovono senza l'aiuto degli animali «ad incredibile velocità», e anche macchine volanti «in cui un uomo, sedendo comodamente e riflettendo su ogni cosa, fende l'aria come gli uccelli». Ma Ruggero Bacone con questi suoi sogni di invenzione non trovò alcun interessamento da parte di una società tanto statica nei suoi ceti quanto diffidente nei confronti della natura. Dunque solo con il rinascimento, solo con l'interesse per gli affari e l'impulso al guadagno propri del capitalismo allora nascente, la fantasia tecnica ottenne un riconoscimento pubblico e cominciò ad essere agevolata. Il rinascimento e il barocco sono sia l'epoca dei ciarlatani alla dottor Orfyreus, in cui ci siamo già imbattuti, sia soprattutto di abili progettisti non privi di senso pratico. Erano dilettanti che lavoravano alle cose più disparate, sperimentando in tutte le possibili direzioni, privi di sufficienti nozioni di meccanica, ma ricchi di trovate degne di brevetto. In testa a tutti veniva Joachim Becher (1632-1682), una figura

splendida, che Sombart ha reso nuovamente conoscibile (cfr. *La tecnica in epoca protocapitalistica*, Archiv für sozialwissenschaft, Bd. 34, pp. 721 e sgg.), un figlio prediletto dell'invenzione: Becher ha messo al mondo dozzine di progetti, nuovi telai, ruote idrauliche, orologi, un termoscopio, un procedimento per ricavare catrame dal carbon fossile e così via. Il suo libro *Folle saggezza e saggia follia omero cento concetti e proposizioni sia politici sia fisico-meccanici che mercantili*, del 1686, si slancia direttamente nel regno delle possibilità illimitate, non gravate da una competenza matematico-meccanica. Questa curiosa relazione tra dilettantismo e tecnica, del resto, è durata dal rinascimento sino al XVIII secolo inoltrato. A inventare l'asfalto, la macchina per maglieria, la lanterna magica, il regolatore della macchina a vapore sono stati un medico, uno studente di teologia, un egittologo e un giovane operaio, mentre i grandi naturalisti, come Keplero, Newton e lo stesso Galilei, alla tecnica si interessavano solo marginalmente; due ricercatori soltanto, Guericke e Huygens, inventori l'uno della pompa ad aria e l'altro dell'orologio a pendolo, ricorrono in modo egualmente marcato sia nella storia della fisica che in quella della tecnica. Il capitalismo sollecitava egualmente sia la tecnica che la scienza, ma per lungo tempo la tecnica restò ancora legata al lavoro artigianale e quasi solo in Agricola (*De re metallica*, 1530) l'occupazione pratica ottenne lo stesso rango di quella teorica. Bisogna aggiungere un altro elemento che contribuì a tenere lontana dalle conoscenze matematico-meccaniche la maggior parte degli inventori di quest'epoca. Lo sfondo magico della natura era per essi ancora intatto; proprio nei testi tecnici ha trovato ospitalità e durata il mondo di Paracelso. Soprattutto in quelli che si occupavano delle miniere; lo spirito della terra o una vita spettrale nelle sue profondità ha agito allora così ingenuamente sui tecnici come tanto più tardi, in età romantica, colpirà sentimentalmente i poeti e i filosofi della natura. I gas esplosivi erano demoni che volevano impadronirsi della vita del minatore, le acque che risalivano dal profondo avevano in sé lo spirito vivente della sorgente, mentre quelle che cadevano e che bisognava rimuovere erano perciò considerate acque morte; in breve non solo l'alchimia, anche la tecnologia, per questo aspetto, viveva in un mondo magico-qualitativo, non meccanico-quantitativo. Quasi esclusivamente in Italia, il paese in cui allora il capitalismo era più avanzato, invenzione e calcolo erano tra loro connessi. Verso il

1470 l'ingegner Valturio disegnò un'auto, detta «macchina d'assalto», dotata di pale di mulino a vento e di un congegno di ruote dentate che trasmetteva il movimento alle ruote della macchina, e lo schizzo era elaborato matematicamente. E quando Brunelleschi approntò egli stesso le macchine per la costruzione della cupola del Duomo di Firenze, la combinazione delle leve e dei piani inclinati era il frutto di un'accurata costruzione matematica. Quanto all'audacia tecnica di Leonardo da Vinci, egli è il primo inventore e ricercatore puramente immanente, che si fonda sulla causalità («necessità»), I suoi molteplici progetti sono accompagnati da un'osservazione rigorosa e da calcoli accurati, non privi talora degli errori del pioniere, ma in ogni caso senza alcun diletterismo. Così egli progettò il primo paracadute, la prima turbina (conservata sotto forma di schizzo: «*Ruota ad elica in un canale d'acqua*»),¹⁸ la prima sopraelevata (altrettanto conservato lo schizzo: «*Progetto di strade che si soprappongono*»). Egli studiò il volo degli uccelli per realizzare il sogno umano del volo, la più antica tra le immagini di desiderio tecnico umano: «Piglierà il primo volo il grande uccello empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture e gloria eterna al nido dove nacque». Quest'uccello doveva levarsi in volo nel cielo di Firenze, ma il piano non riuscì, Icaro non precipitò neppure, tanto poco era riuscito a staccarsi dal suolo. Ad ogni modo la meccanica matematica che Leonardo voleva porre a fondamento delle sue invenzioni si sviluppò solo dopo la sua morte. Lo stesso Leonardo del resto, nonostante tutto il costruttivismo matematico per lui così caratteristico, non abbandonò l'immagine rinascimentale dell'organicità della natura. Anzi: «Il lago del sangue, che sta d'intorno al core, è il mare oceano; il suo alitare è 'l crescere e discrescere del sangue pelli polsi, e così, nella terra, è il frusso e refrusso del mare; e 'l caldo dell'anima del mondo è il fuoco, ch'è infuso per la terra, e la residenza dell'anima vegetativa sono li fochi, che, per diversi lochi della terra, spirano in bagni» (Richter, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, 1883, p. 1000).¹⁹ Così lo stesso Leonardo si è rapportato alla natura più «simpateticamente» che in termini quantitativi, nonostante o anzi proprio perché egli la credeva già scritta in cifre. Ma nel rinascimento e nel barocco nel complesso la volontà dell'inventore resta legata essenzialmente all'improvvisazione, fondandosi sulla credenza del carattere misterioso dell'invenzione, al pari di quella natura cui l'invenzione

si applicava. Joachim Becher, considerato ai suoi tempi il più grande genio inventivo, parla con emozione del grande dono altrimenti irraggiungibile che a lui è stato dato, il «donum inventionis». Esso non è legato per lui alla conoscenza professionale: «Qui non conta né l'aspetto della persona né la professione; re e contadini, dotti e ignoranti, pagani e cristiani, uomini devoti e uomini empì hanno ricevuto questo dono». L'arte dell'invenzione costruì ancora a lungo in una terra incognita che solo così divenne nota, produsse la forza lavoro aggiuntiva, mai prima esistita, della macchina, ma spesso senza volere intrattenere con la realtà data altro rapporto che quello del dono, della mano felice e del caso che, per il dono, era quello fortunato.

L'ars inveniendi di Bacone; la sopravvivenza dell'arte di Lullo

Anche l'invenzione consapevole dapprima non fu altro che sogno e progetto. Così in Francesco Bacone, nel suo *Novum Organum scientiarum* del 1620, e nelle indicazioni induttive ancora del tutto generali che lì si trasmettono. Si richiedono esperimenti, una conoscenza operativa delle leggi di natura, il distacco dal mito, cautela nei confronti delle spiegazioni teleologiche. Scompaiono i trucchi del mestiere e i segreti della produzione artigianale che si basavano su una mera abilità manuale o su ricette dovute al caso e, soprattutto, scompare lo sfondo magico-teosofico. Nel suo scritto apparso postumo, *Sylva sylvarum or Historia naturalis*, Bacone parla dell'alchimia in termini non ostili, ritiene possibile la produzione dell'oro, come maturazione dei «metalli più leggeri», irride tuttavia i metodi applicati, in particolare la tanto ricercata «proiezione» con la pietra filosofale, queste «due gocce d'elisir». Ridicolizza questo come qualunque cosa si presenti come improvvisa e miracolosa e per questo anche i legami più volte sostenuti tra Bacone e i rosacroce sono del tutto problematici. Solo lo scopo baconiano di un «regnum hominis» ha punti di contatto con l'«alchimia superiore», ma il regnum era pensato come dominio sulla natura e non come trasfigurazione della natura o come il «terzo regno» di Gioacchino. Persino l'«ars inveniendi» nel *Novum Organum scientiarum* vuole fondare sia la scoperta teorica sia l'invenzione pratica interamente sull'esperienza (anziché su elementi estranei al sensibile) e su un'induzione regolata (anziché su deduzioni

fiduciose nella pura parola). Le «qualità costanti» e le «forme primitive» di ogni cosa sarebbero conoscibili unicamente mediante osservazione e analisi; solo così può riuscire lo scopo della conoscenza: «la produzione di artefatti». Qui potrebbe essere utile anche la conoscenza dei precedenti sogni di invenzione, ma essenzialmente per far risaltare ciò che agli uomini pareva impossibile o esagerato e che malgrado tutto si trovava nel loro sogno tecnico. Un registro dei progetti realizzati e in particolare di quelli non realizzati fornirebbe anche utili cenni per idee d'invenzioni che sino ad allora si trovavano «al di là delle colonne d'Ercole»: in ogni caso solo la nave di un'effettiva arte sperimentale potrebbe raggiungere il giardino dorato delle Esperidi. Solo *in questo modo* e non perché continuavano ad essere raccontate sempre più verbosamente, segnando il passo come epigoni, si sarebbero realizzate secondo Bacone le vecchie favole. E come le anticipazioni del tutto prive di regole anche le dispute puramente verbali e il ciarpame deduttivo le renderebbero infeconde: «Le scienze sino ad oggi mostrano una somiglianza davvero eloquente con quella favolosa Scilla che aveva il volto di una vergine, ma il cui corpo era fatto di mostri urlanti. Considerate nel volto, vale a dire nelle loro proposizioni generali, hanno certo un aspetto bello e seducente, ma quando si giunge alle proposizioni particolari che costituiscono per così dire gli organi riproduttivi della scienza, si scopre ch'esse finiscono in mere dispute terminologiche, come il corpo di Scilla in cani abbaianti» (*Novum Organum*, Prefazione). Sapere è potere, anche come potere di realizzare i vecchi sogni d'invenzione e anche di magia, quando non di superarli addirittura in audacia: «Se la magia si unisce alla scienza, questa *magia naturale* compirà atti che rispetto ai vecchi esperimenti superstiziosi equivarranno alle imprese reali di Cesare di fronte a quelle immaginarie di Artù della Tavola Rotonda, cioè equivarranno ai fatti rispetto alle favole, che del resto sognano anche meno di quello che i fatti compiono». L'espressione «magia naturalis» proviene da uno scritto rinascimentale del neoaristotelico Della Porta che la utilizzava già contro i cabbalisti e i sostenitori di prodigi di allora. Certo nei particolari Bacone, più che colmarle, segnala le lacune del sapere che si erano avute sino ad allora, formula più una serie di auspicî di quanto costruisca la «magia naturale». Anche la sua tecnica di induzione, orientata com'è a scoprire le «forme primitive», è ancora assai più scolastica

che scientifica. Inoltre anch'egli ha considerato la matematica - cosa che apparve ai contemporanei come l'aspetto antiquato di questo *Novum Organum*, di questa *Nova instauratio scientiarum* - come mera appendice della fisica e non come suo fondamento metodologico. E ciò con la motivazione ancora pienamente conforme alla filosofia della natura organica che la «matematica corrompe la fisica», perché questa «ha a che fare con il qualitativo» (ad es. con la «forma del calore»). Tuttavia con un gigantesco sguardo anticipatore Bacone ha indicato se non le strade, quanto meno i diversi quadri e spazi, allora del tutto inesplorati, all'interno dei quali si sarebbe sviluppata proprio la moderna scienza naturale con la sua tecnica puramente meccanico-causale.

L'invenzione in base a regole presuppone qui dunque il passaggio dal particolare al generale. Ma per quanto la conclusione induttiva sia solida, essa non vuole né può sollevarsi al di sopra di un grado più o meno grande di verosimiglianza. In senso stretto essa vale solo per la somma dei singoli casi osservati, ma non per tutti gli altri non osservati cui ora la legge generale ricavata viene estesa. Di contro, proprio la deduzione ripudiata da Bacone reca con sé la necessità, per lo meno sul terreno logico-formale: se tutti gli uomini secondo la premessa maggiore sono mortali, Caio in quanto uomo non solo verosimilmente, ma necessariamente deve morire. E per ciò che riguarda questo tipo di ampliamento della scienza, è esistita già nel medioevo, come ricorda lo stesso Bacone, quindi in un periodo assai vicino alla Tavola Rotonda di Artù, una *ars inveniendi* che si presentò addirittura come macchina. Si trattava della cosiddetta arte lulliana ovvero dello stivale delle sette leghe, del *concetto deduttivo*, del *sillogismo*, realizzato tecnicamente. Per simili strumenti, quelli utili alla conoscenza e non alla trasformazione, aveva un interesse anche il medioevo così poco interessato alla tecnica. Raimondo Lullo, lo scolastico curiosamente razionalista, intorno al 1300 aveva realizzato una macchina per mezzo della quale si poteva scoprire e verificare ogni sorta di operazioni deduttive. La macchina (*Instrumentum ad omnis scibilis demonstrationem*) consisteva in un sistema di cerchi concentrici, su ognuno dei quali a mo' di ventaglio era impresso un gruppo di concetti. Facendo scorrere questi cerchi si dovevano produrre tutte le combinazioni possibili tra soggetto e predicato; mentre il numero sia dei possibili soggetti che dei possibili predicati fondamentali (predicabili) e di conseguenza il numero dei

cerchi restava fisso. Esisteva così una Figura Dei che «conteneva» l'intera teologia, una Figura animae, che «conteneva» tutta la psicologia, una Figura virtutum con le sette virtù e i sette vizi capitali che si alternavano in scompartimenti blu e rossi (per i particolari cfr. J.E. Erdmann, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, I, § 206, 4-12; vedi anche l'illustrazione in Stöckl, *Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, II, 1865, p. 936). L'arte lulliana voleva così fornire una guida alla scoperta di ciò che in ogni oggetto era categorialmente determinabile, scientificamente distinguibile, collegabile, dimostrabile. E la speranza di Lullo era proprio che la macchina combinatoria del sapere abbracciasse ed esaurisse ogni possibile variazione sensata della conoscenza. Essa dimostra letteralmente ad oculos, in modo tale che colui che desidera sapere possa anche vedere, e non solo intuire, la derivazione strettamente razionalistica delle determinazioni particolari dalle idee. Tutto ciò nel modo deduttivo più breve, fondato sulla topica aristotelica, ma certo non senza un nesso anche con la dottrina di Plotino, e anche cabalistica dell'emanazione del mondo dalle idee. In ogni caso venne alla luce la macchina più sorprendente, quella di una ars magna, al contempo ars inveniendi e ars demonstrandi, rappresentata in segni, cerchi, tavole e nelle abbreviazioni di una sorta di orologio logico logaritmico. Giordano Bruno tentò di perfezionare l'arte lulliana riducendo i cerchi, Pico della Mirandola fu il primo a connetterla con la teoria pitagorica dei numeri. Per lo meno rispetto al suo intento l'arte lulliana non poteva esser lasciata cadere in oblio per il bisogno borghese del calcolo secondo una deduzione aritmetica universale di ogni dato da pochi principi o elementi logici (le «verità prime»). Leibniz iniziò la sua carriera nel 1666 con lo scritto *De arte combinatoria*, in cui, rifacendosi a Lullo e a Bruno, trattava come passibili di calcolo i vari modi di connettersi dei concetti; così che si potesse indicare un errore di pensiero con la stessa chiarezza e indubitabilità con cui si può mostrare un errore di calcolo. Per tutta la vita Leibniz cercò la combinatoria valida a partire da un «alfabeto dei pensieri», sulla cui base si potessero scoprire nuove verità in modo per così dire meccanico. Resa estremamente elementare, questa «ars combinatoria» sopravvive addirittura nelle diverse macchine calcolatrici; non però per scoprire nuove verità, ma, come avviene con il cosiddetto Maniac (Mechanical and Numerical Integrator

and Calculator), per moltiplicare in meno di un millesimo di secondo due numeri di dieci cifre. A costruire la prima calcolatrice meccanica, con dischi rotanti, fu Pascal, oggi il sogno lulliano aritmetizzato è diventato un'intera industria del pensiero, la cui stregoneria è la rapidità. Anche i più moderni tipi di macchine americane, culminati nella «cibernetica» di Norbert Wiener, continuano a portare con sé un po' della trovata meccanica di Lullo. A simili automatismi tuttavia il suo progetto non pensava in alcun modo e la stessa idea di un «alfabeto dei pensieri» matematico era ancora di là da venire rispetto all'arte lulliana, tenuto conto dell'epoca della sua apparizione. Lullo all'inizio aveva piuttosto un'intenzione missionaria con la sua macchina; l'invenzione era pensata come una sorta di apostolo deduttivo della fede. Lullo aveva così pensato di convincere tutti gli infedeli della verità della religione cristiana mediante le inconfutabili dimostrazioni a prova di errore della sua macchina. Questo scopo è certo il più lontano possibile da quello di Bacone e della sua «magia naturale», più lontano ancor che di Leibniz. Per questo Bacone parla quasi con disprezzo di Lullo e ciò non solo a causa del contenuto mitologico della scolastica, ma soprattutto per l'avventurosa *deduzione* e *sussunzione*, tra cui si muove il suo sistema di cerchi rotanti. Tuttavia in virtù della sua tecnicità l'invenzione lulliana non avrebbe sfigurato neppure nell'ars inveniendi baconiana, tanto più nella sua utopica sala degli strumenti (Theatrum mechanicum). A ciò non si oppone neppure l'appassionata esaltazione dell'induzione; perché anche l'*induzione* baconiana vuol ancor sempre indagare la «forma fondamentale delle cose» e ammette alla fine, ancorché il termine deduzione sia accuratamente evitato, la «discesa» dalla legge delle forme all'esperimento della loro autoapplicazione fenomenica. Solo in ciò si compie per Bacone, a differenza che nel mero procedere pianamente empiristico, l'arte dell'invenzione guidata da regole: «Del resto il nostro metodo non consiste nel fatto che le cause e le leggi (causae et axiomata) sono ricavate a partire dagli esperimenti e dalle cause e dalle leggi si ricavano a loro volta nuovi esperimenti. Questo metodo non si svolge lungo una via piana (neque in plano via sita est), bensì salendo e discendendo, salendo prima alle leggi, poi scendendo agli esperimenti» (*Novum Organum*, I, Aph. 103). In questo «descendendo ad opera» l'«ars inveniendi» era ancora per Bacone un resto dell'«ars magna» lulliana; essa era

rivolta contro il procedimento per tentativo-errore-nuovo tentativo (trying and error method) proprio dei poveri di spirito e non solo di quelli superstiziosi. Lo scopo del sapere per questo progettante inglese non era il sapere per il sapere, bensì - del tutto al modo del Faust di Marlowe - il potere mediante il sapere, una nuova Atlantide, dove tutto serve all'uomo, e serve per il meglio.

Nova Atlantis, il laboratorio utopico

E quando, forse tra cent'anni,
Aerea una nave, carica di vino greco,
Incontro ci venisse nel rosso dell'aurora...
Chi non vorrebbe esserne il nocchiero?

Gottfried Keller

Pure il focolare in cui prosperano le nuove cose utili era ancora molto lontano. Nel sogno baconiano di remote contrade un gruppo di naufraghi raggiunge un'isola nei mari del Sud e apprende l'arte dell'invenzione così come dev'essere. Ciò che altrove viene cominciato con esitazioni e disordinatamente, sulla «saggia isola» è portato sino in fondo; qui un ceto interamente dedito a indagare la natura produce cose inaudite. La *Nova Atlantis* di Bacone che apparve nel 1623, contemporaneamente alla *Civitas solis* di Campanella, doveva rispondere secondo il piano dell'autore a due questioni: quella sul migliore istituto di ricerca e quella sullo stato migliore. Lo scritto incompiuto risponde solo alla prima, descrivendo una «Casa di Salomone» ampia, vasta e luminosa. Ciò che secondo la leggenda il saggio re conosceva e poteva ricorrendo alla magia, qui viene realmente realizzato, sol che rientri nelle possibilità dell'uomo e a suo vantaggio. Non si comprende il canto degli uccelli, né si evoca spirito alcuno, ma si conosce tanto di più l'issopo che cresce sul muro. Si ricordano pure le leggendarie conoscenze degli atlantidi, di cui aveva parlato Platone nel *Crizia*, la loro arte della canalizzazione e del bronzo. Ma in Bacone non si tratta di uno sfarzo ormai scomparso, bensì di uno sfarzo utopico, non dell'epoca preminoica, ma dell'epoca postgotica. Nella sua nuova Atlantide Bacone presenta come già realizzate invenzioni che in parte sono ancora tutte da fare e ad esse accenna con

anticipazioni sorprendenti. Anche se si tratta dell'anticipazione del mero risultato, anziché delle strade che vi conducono, quali le aveva pensate l'autore di un *Novum Organum*. Ma se il disprezzo per la matematica ha impedito a Bacone la visione della fase di maturazione, tanto più ricca è la sua visione dei frutti. La profezia tecnica di Bacone è unica nel suo genere; il suo «libro dei desideri» contiene nelle sue allusioni di desiderio pressoché tutta la tecnica moderna e qualcos'altro in più. «Noi siamo in grado», dichiara il capo della Casa di Saio-mone, «di produrre artificialmente la pioggia o la neve e anche l'aria di montagna. Noi coltiviamo in serre nuovi generi di piante e di frutti, abbreviamo i processi di maturazione, mescoliamo le specie animali a seconda dei nostri bisogni, mineralizziamo i nostri bagni, produciamo minerali e materiali da costruzione artificiali». Non manca la vivisezione: «Proviamo prima sugli animali tutti i veleni e tutte le medicine, sia farmaceuticamente che chirurgicamente». Gli atlantidi conoscono il telefono e anche il sottomarino: «Abbiamo mezzi per trasmettere a grande distanza e in direzioni tortuose (guidate?) il suono mediante tubi e canne (to convey sounds in trunks and pipes, ad magnam distantiam et in lineis tortuosis). Abbiamo navi e battelli che possono immergersi sott'acqua e così fronteggiare il mare più agitato». Non manca neppure il microfono: «Noi trasformiamo i suoni lievi in suoni forti e quelli forti in fievoli e tenui»; Atlantide conosce persino, incredibile dictu, la modernissima tecnica del quarto di tono: «Abbiamo armonie costituite da quarti di tono (quarter-sounds, quadrantes sonorum) e passaggi di tonalità anche più piccoli». Esistono cannocchiale e microscopio: «Abbiamo vetri e dispositivi per vedere in modo perfettamente chiaro corpi piccoli e minuti, come le forme e i colori di piccole mosche e vermi, i granelli e le fenditure delle pietre preziose; sono possibili così anche osservazioni dell'urina e del sangue, che in altro modo non sarebbero possibili». La Casa di Salomone ospita inoltre aeroplani, macchine a vapore, turbine ad acqua e altre «magnalia naturae», «prodigi della natura», in accordo con essa e al di là di essa. Così la *Nova Atlantis* non è semplicemente la prima utopia che riflette sulla tecnica, ma, come d'Alembert chiamava quest'opera (che oltrepassa così addirittura i modelli di desiderio delle fiabe), è «un catalogue immense de ce qui reste à découvrir». Anche in seguito lo scritto di Bacone resterà l'unica utopia di rango classico che assegni un ruolo decisivo alle forze tecniche di produzione di una

vita migliore. In ogni caso, a differenza di quanto accade nella vita reale, nelle utopie il mondo delle macchine e quello economico-sociale non erano sempre legati. Qui la *Nova Atlantis* di Bacone avrebbe meritato un'emulazione che corrispondesse seriamente allo sviluppo tecnico e alle sue possibilità immanenti. Oltre al fatto che le componenti tecniche non svolgevano in nessuna utopia politica altro che una funzione decorativa, le utopie sociali, com'è evidente in Owen, spesso erano antiquate rispetto al livello tecnico raggiunto nel loro tempo. Accanto a Bacone qui al massimo è Campanella a costituire un'eccezione, in quanto anche lui, seppure senza il possente ingegno baconiano, sogna di una tecnica di là da venire, anzi di un'architettura ancora inesistente. Entusiasta delle invenzioni quasi quanto Bacone egli nella *Civitas solis* promette che «lo sviluppo della stampa e del magnetismo riempirà i secoli venturi di più storia di quella che il mondo prevedeva in 4000 anni». Ma l'utopia di Campanella poteva sussistere anche senza queste incursioni nella natura esistente, incursioni addirittura contraddette dalla sua struttura statico-astrologica. Al contrario la *Nova Atlantis* vuol essere da ogni punto di vista oltre le colonne d'Ercole, vale a dire oltre il vincolo della natura data. Il frammento di Bacone, nel suo ottimismo tecnico, non conosce più neppure catastrofi, nel regno terrestre dominato dalla tecnica scompaiono i gas esplosivi. Dei gas esplosivi che riempiono non la natura, ma la storia umana, non dominata, delle diverse città di Troia in fiamme non si parla certo. Il destino pare ricacciato indietro dalla pura tecnica a tal punto che la *Casa di Salomone* pare esserne ormai venuta a capo, già prima che cominci anche solo a svilupparsi lo stato di Salomone. La questione di ciò che gli uomini avviano con il loro knowledge and power all'interno della natura sociale che Bacone, il cancelliere decaduto, non aveva trovato del tutto priva di catastrofi, non è ancora posta dal filosofo Bacone in questo suo scritto; la *Nova Atlantis* si interrompe poco prima che si ponga la questione circa lo stato migliore. Ma le linee di fondo di questo seguito non scritto, concernente il regno di Salomone, si possono indovinare agevolmente dagli altri scritti del filosofo. Le si indovina in contrapposizione a un'assolutizzazione del tecnicismo; Bacone non è infatti, contrariamente a ciò che se ne pensa correntemente, né un puro utilitarista né un puro empirista. Per quanto esalti la vita attiva e inventiva, le antepone la vita teoretica: «Ciò che apporta luce precede quanto apporta frutto ed è

perciò più prezioso». Al sognatore della *Nova Atlantis* appare quindi giusto e salutare solo un equilibrio tra vita contemplativa e vita attiva: «La migliore combinazione è quella che equivale alla congiunzione dei due pianeti supremi, di Saturno, principe della quieta contemplazione e di Giove, principe della vita attiva». Ma la Casa di Salomone è inserita in uno stato in ultima analisi pacifico: *il dominio della natura* (da cui scompaiono catastrofi e scarsità) *in Bacone serve all'istituzione di un «regnum hominis»*. In Bacone questo regno e questo scopo del sapere sono ricolmi delle speranze che il primo capitalismo poteva ancora nutrire per l'umanità mediante la liberazione delle forze produttive: «Scopo della scienza non è perciò la soddisfazione della curiosità e neppure la capacità di procacciare oro e pane. La scienza non dev'essere un comodo giaciglio per lo spirito tormentato dalla curiosità, né una passeggiata di piacere, né un'alta torre dalla quale guardare in basso con disprezzo, né una fortezza o una trincea per combattimenti e discordie, né un'officina per l'avidità e l'usura, bensì un ricco contenitore di merci, una stanza del tesoro in onore dell'autore di tutte le cose e a vantaggio dell'umanità» (*Novum Organum*, I, Aph. 81). Da un mondo pieno di epidemie, di crisi dovute a penuria, di sottoproduzione, da un mondo cui il Montaigne così ammirato da Bacone aveva gridato Grâce a l'homme, si doveva accedere all'abbondanza che alle utopie precedenti era parsa raggiungibile solo collocandola in una «natura paradisiaca», all'abbondanza che precede il regnum hominis, come il mangiare precede la danza. Nel frattempo il progetto della «Casa di Salomone» è stato realizzato ad opera di laboratori e scuole tecniche superiori, al di là degli stessi sogni di Bacone; perché si realizzi anche il regnum hominis resta ancora un bel pezzo di strada. Anche la «produzione di artefatti» in senso baconiano, la produzione non solo prometeica, ma anche artificiale non ha in seguito eliminato le catastrofi nella tecnica. Nell'economia e nella società borghese che si è affermata dopo Bacone è rimasto certo un contatto con la natura, ma si è trattato di un contatto astratto e abbastanza immediato. Il grande principio di Bacone «natura parendo vincitur», la natura si vince obbedendole, è rimasto ben vivo, ma si è intrecciato con l'interesse a uno «sfruttamento» della natura, un interesse dunque che non ha più nulla a che fare con la natura naturane, che Bacone conosce ancora e connota come «causa causarum», e ancor meno è con essa alleato. In tal modo la

tecnica borghese, accanto a tutti i benefici apporti, ha sviluppato una natura così astratta e artificiale che in molte delle sue astute invenzioni può sembrare non solo non ancora gestita in modo umano, ma ancora fondata in modo «innaturale». La «Casa di Salomone» a quanto pare non può fare a meno di un Salomone, cioè di una saggezza naturale. Come ogni saggezza, essa contiene un rapporto con ciò che le si contrappone, la natura; il regnum hominis che si instaurasse in questa e non solo su di essa avrebbe un compito più semplice.

II. PRESENTE E FUTURO NON-EUCLIDEI: IL PROBLEMA DELL'ANNESSIONE DELLA TECNICA

Anche i progetti vanno stimolati

Un impulso intrinseco ad inventare non esiste. Perché l'acqua scorra sulle ruote progettate è sempre necessario un compito in tal senso. Ogni strumento presuppone precisi bisogni e ha lo scopo specifico di soddisfarli; altrimenti non esisterebbe affatto. Proprio in questo campo la fame ha cominciato ogni cosa, gli strumenti più antichi sono quelli per la caccia e la pesca, i primi servono al contempo come armi. L'aratro, l'invenzione della filatura e della tessitura, la ceramica: anche se non mancano di decorazioni, esse non sono mai l'aspetto primario o, come segni creduti magici, servivano esse stesse a uno scopo utilitario. E sino a oggi l'inventore, anche come sognatore, è un uomo pratico. Al contempo, più di ogni altro produttore spirituale egli è consapevole di non essere una ruota che gira da sé. Se le miniere inglesi non avessero corso il pericolo di essere allagate, Watt avrebbe osservato invano, come molti altri prima di lui, la teiera sibilante, del resto assolutamente leggendaria. E senza un compito sociale non sarebbe balenata nello spirito di alcun inventore, ad esempio per una vocazione interiore, l'idea della macchina per fare la maglia o del tonnellaggio dei bastimenti. Come non sarebbe balenata, senza un incarico, l'invenzione di materie prime artificiali o addirittura di bombe atomiche. Inventori misconosciuti sono perciò, in modo particolarmente chiaro, coloro che giungono

troppo presto o anche, come accade oggi nel ristagnante mondo commerciale occidentale, troppo tardi. Qui esistono solo due tipi di idee: quelle che si possono collaudare e quelle che non si possono collaudare; quest'ultime non servono a nulla neppure come semplici progetti. Un inventore non può fare nulla di superfluo e nessuno ha mai avuto in mente di progettare qualcosa di inutile.

Strozzamento tardo borghese della tecnica, tranne di quella militare

Da parecchio tempo la committenza borghese nei confronti dell'invenzione sta vistosamente calando. Prima dell'ultima crisi si produsse troppo rispetto a ciò che il capitale poteva dominare. La carestia che cominciò allora non era dovuta come in tempi precedenti ai cattivi raccolti, ma al fatto che i granai erano troppo colmi. Com'è noto e come ognuno può constatare con i propri occhi l'economia capitalistica privata si è trasformata essa stessa in una catena per quella produzione che essa un giorno ha scatenato. Solo nuovi strumenti di morte continuano ad essere interessanti, la tecnica di guerra fiorisce subito prima e durante i conflitti, la tecnica pacifica ne diviene un'appendice. Si aggiunge un secondo motivo per questo strozzamento, proveniente da un campo assolutamente opposto, ovvero dal campo socialista. Attualmente il socialismo è interessato in modo più impellente alla trasformazione delle società arretrate che ad una tecnica ugualmente avanzata e senz'altro adottabile. La tecnica è già collettiva: dal laboratorio individuale in cui il maestro collabora ancora con un paio di apprendisti si è passati da molto tempo alla fabbrica con le sue centinaia e migliaia di operai. Ma il proprietario privato della fabbrica, che non collabora alla produzione, è ancora assolutamente individuale - per motivi sociali, non per ragioni tecniche. E proprio la contraddizione tra la maturità della produzione, che da gran tempo ha assunto una forma collettiva e l'invecchiata forma di appropriazione capitalistico-privata che rende particolarmente visibile l'assurdità dell'economia capitalistica. La tecnica, nella misura in cui rappresenta una tecnica degli strumenti di vita e non di morte, è in sé cum grano salis già socialista, ha quindi meno bisogno di progetti per il futuro rispetto alla società. Tutto ciò concorre a spogliare da tempo le utopie tecniche di quel fascino che possedevano ancora all'epoca di

Jules Verne. Non solo perché il cielo pullula di falsi uccelli, per mezzo dei quali si può compiere il viaggio intorno alla terra in ben meno di ottanta giorni, ma prima di tutto perché anche utopicamente è sopraggiunta una moratoria temporanea per la tecnica. L'espressione moratoria per la tecnica deriva dal lungo periodo di crisi prima della seconda guerra mondiale ed è perciò assai più prossima alla realtà che non l'esaltazione della produzione fuggevolmente stimolata da un cosiddetto miracolo economico post-bellico, del resto già finito. La crisi da sovrapproduzione, questo destino più che ciclico del capitalismo monopolistico, continua sempre di nuovo a contrapporsi al «via libera», alla missione che il capitale nella sua fase progressiva aveva affidato all'audacia della tecnica. La differenza rispetto al ritmo delle invenzioni compiute tra il 1750 e il 1914 è e resta enorme; nessun investimento odierno vibra anche solo approssimativamente con la stessa elettricità d'allora. Contro l'apparenza e la propaganda della rapidità, la velocità tecnica così vantata per quanto concerne le trasformazioni della *vita civile* è piuttosto quella di una vecchia diligenza, se la si compara con quella della rivoluzione industriale e con il XIX secolo. Cosa non si combinò della vecchia pentola di Papin, non appena il capitale ebbe interesse a che il vapore producesse lavoro! E quale strada non fu percorsa in breve tempo dalla macchina a vapore di Newcombe, che quasi non riusciva a liberare una miniera dall'acqua, alla macchina a vapore di Watt, con cursori, disco eccentrico, volano, e con tutte le conseguenze per l'industria! E cosa non venne fuori dalla vecchia ambra soffregata e dal magnete allorché all'interesse per il vapore si aggiunse l'interesse per il lavoro che l'energia elettrica poteva produrre! Quale corpo potente diventò il magnete all'interno della dinamo, quali rapidi mutamenti ha introdotto la generazione della corrente indotta in un mondo che voleva ancora liberare le forze produttive! Trent'anni dopo l'inaugurazione della prima ferrovia, l'Europa era ricoperta di binari per dritto e per trasverso e passò ancora meno tempo dall'invenzione della prima macchina a corrente indotta che quasi non ci fu più paese senza telefono o città senza centrale elettrica. Di contro la nuova, gigantesca scoperta dei nostri giorni, l'energia atomica, certo più rivoluzionaria del vapore e dell'elettricità messi insieme, al di fuori della bomba atomica è stata presentata da riviste tecniche americane solo come «the next

century's power». Ora poiché all'epoca di questa profezia il secolo attuale non era ancora giunto a metà, la rivoluzione per mezzo della nuova forza produttiva è rimandata non solo alla generazione dei nostri figli, ma a quella dei nostri pronipoti: l'Unione Sovietica, al contrario, ha costruito la prima centrale atomica. Il temporeggiamento americano non è dovuto a difficoltà oggettive, perché la bomba atomica, in virtù della sua missione imperialistica, l'America l'ha realizzata per prima. E' dovuto piuttosto a una situazione sociale che non regge più facilmente le gloriose pagine della tecnica, come le si chiamava nel XIX secolo. Nonostante la manovra di deviazione che il progresso tecnico o più esattamente la sua esaltazione svolgono in campo ideologico. Nonostante la possibilità che il capitale minerario e petrolifero pieghi ai propri interessi l'energia atomica, perché bene o male sia canalizzata capitalisticamente, fino a che si può. Il timore di un'ulteriore sovrapproduzione ritarda persino sorprendentemente, pur non riuscendo a impedirlo, lo sviluppo di invenzioni introdotte già da tempo. La chimica prosegue certo la scoperta di surrogati, inaugurata nel XIX secolo con la produzione dell'indaco artificiale. Essa produce sinteticamente gomma, oli, fibre tessili, interviene persino nella produzione dell'acciaio e del cemento, dalla nuova materia, la «plastica», è ipotizzabile lo stampaggio di intere auto, fabbricazione di gru, treni, grandi edifici, grattacieli. Oltre l'aeroplano si prospetta minacciosa o affascinante l'avventurosa impresa missilistica, con i «razzi di rifornimento», i «razzi a più stadi», le «stazioni orbitali» (lune artificiali); e ciò tanto più inarrestabilmente in quanto gli interessi bellici dell'imperialismo lo sollecitano. Ma tuttavia manca il ritmo di installazione e di industrializzazione del secolo precedente; il salto dalla carrozza postale alla ferrovia fu incomparabilmente più notevole nel mutamento delle condizioni di vita di quello dal treno all'aereo. In proposito non è neppure necessario ricordare la grandine di bombe sotto cui la maggior parte della gente ha fatto la conoscenza dell'aereo che ne ha così trasportati molti direttamente nell'al di là. La distruzione delle macchine latente nel tardo capitalismo ostacola ovunque la dinamica dell'elemento inventivo edisoniano, benché questo sia difficilmente arrestabile una volta messi in moto. Ma per riassumere: l'invenzione riavrà nuovamente utopia reale in corpo quando si praticherà un'economia ritagliata sui bisogni invece che sul profitto. Quando infine la legge del

socialismo, cioè della massima copertura dei bisogni al livello tecnico più alto possibile, avrà dissolto la legge capitalistica del massimo profitto. Quando il consumo sarà in grado di accogliere tutti i prodotti e la tecnica, senza badare al rischio e al guadagno privato, sarà nuovamente chiamata all'audacia, senza che prosperi il suo lato demoniaco stimolato dall'imperialismo.

Distacco della macchina dall'organico, energia atomica, tecnica non-euclidea

Questo momento del resto s'avvicina sempre di più in quanto sotto la crosta attuale sta facendosi strada un'altra tendenza. Ben oltre i materiali surrogati, per quanto notevoli siano le potenzialità presenti anche nel loro campo, questa tendenza si muove nel campo artificiale o troppo artificiale di ciò che *non è più maturato organicamente*. Questo elemento di non-naturalità cominciò allorché gli uomini inventarono la ruota, non ispirata dal loro corpo. Mentre, com'è noto, strumenti e macchine sono sorti proprio dall'imitazione di membra corporee; il martello è imitazione del pugno, lo scalpello dell'unghia, la sega della chiostra dei denti e così via. Ma il grande progresso avvenne solo quando si abbandonò tutto ciò, quando la macchina assolse con mezzi propri i suoi compiti. La macchina da cucire non lavora come chi cuce a mano, la macchina compositrice non lavora come il compositore a mano; l'aereo non è l'imitazione di un uccello, contrariamente alle ali le sue superfici portanti sono immobili e il suo propulsore non è un'ala. Solo nella macchina a vapore e nella locomotiva sussiste ancora una parvenza della vecchia serie organica. Sibilanti, ribollenti, ansimanti, le bielle lungo i fianchi come lunghe braccia; i bambini sono ancora indotti così nei loro giochi a imitare le locomotive. E può ancora rifarsi al familiare mondo organico l'ampia descrizione che Joseph Conrad dedica in *Typhoon* alla sala macchine della nave, alle lunghe, pallide fiamme che si stagliano sulla levigata superficie metallica, alle enormi manovelle che spuntano dal suolo e poi riscompaiono, alle bielle che si snodano e si articolano come le membra di uno scheletro e che fanno sparire e riapparire le manovelle: «E più in basso nella penombra altre sbarre scivolavano in su e in giù con circospezione, teste di biella si inchinavano, dischi metallici sfregavano la loro

superficie liscia gli uni contro gli altri, lentamente e con dolcezza, in un meraviglioso fondersi di luce e di ombra». Con i suoi movimenti espressivi e infallibili tutto ciò ha ancora l'aspetto di un organismo artificiale o anche di un meccanismo cresciuto organicamente. Ma la tecnica sviluppatasi in questo secolo dimostra una sempre minore somiglianza con *le membra e le dimensioni umane* e la macchina a vapore dà solo un ultimo saluto, anzi solo la parvenza di un saluto alla vecchia serie organoide. La storta non è più la brocca o la madia in cui materie prime già date venivano combinate tra loro o scomposte in prodotti troppo poco distanti dai loro componenti di base; e la grande macchina ripudia anche l'ultima somiglianza con l'organico. Se già le bielle, gli alberi di trasmissione, i supporti dei cuscinetti, i cuscinetti a sfera, le ruote, gli ingranaggi, le trasmissioni e tutti gli altri elementi della macchina erano l'allontanamento dalla sfera dell'organico nella fase iniziale, tanto più lo è la loro combinazione, il trasformatore di lavoro che è la macchina. In essa non si spezza soltanto *la linea direttrice organica*, appare qui un'altra rottura o coazione, nella stessa *linea direttrice fisica*. Secondo la definizione di Reuleaux la macchina in generale «è un insieme di corpi capaci di resistenza congegnati in modo da essere costretti, dati determinati presupposti, ad agire in virtù della loro forza meccanica». Benché in conformità con il modo di pensare ottocentesco questa definizione escluda ogni determinazione umana di scopi e quindi lo scopo sociale, esterno alla natura, alla cui attuazione vengono costrette le forze meccaniche, essa è però illuminante: il macchinismo in sé è già un *fenomeno innaturale*, una sorta di *fisica innaturale*. Al suo interno la repulsione per la sfera del dato naturale cresce sempre di più; la proiezione organica viene abbandonata in modo crescente o trascesa del tutto. La locomotiva elettrica è un colosso che proviene da una terra di nessuno e il missile che sfreccia nella stratosfera non si rapporta all'uccello neppure come faceva ancora il propulsore con la superficie alare, ma solo più come una meteora. Come la tecnica resa possibile dalle forze propulsive sino ad ora più remote, quelle subatomiche e dai trasformatori in cui queste vengono convogliate. Con essa viene abbandonata non solo la proiezione organica ma, almeno in parte, *lo stesso mondo meccanico-tridimensionale* in cui si trovano ancora i locomotori elettrici, i motori diesel, gli aerei a reazione. E' la stessa meccanica classico-intuitiva ad essere così

abbandonata: l'elettrone «non ha più alcun aspetto», elettroni e protoni non sono più la materia del vecchio mondo fisico. Anche se essi non sono per nulla, come sostengono i loro interpreti idealisti, «strutture logico-matematiche», tuttavia l'etere così a lungo immaginato come un ammasso gassoso è diventato il sinonimo di campo a n dimensioni, di campo di struttura elettromagnetico. E se sorgesse davvero un'industria delle radiazioni, ancora all'interno del capitalismo o, come comincia già a delinearsi per scopi pacifici, nell'Unione Sovietica, all'abbandono della proiezione organica si aggiungerebbe anche un distacco considerevole dalla meccanica classica e dalla sua proiezione. La meccanica classica era ed è la meccanica del nostro spazio mesocosmico intuibile, tra l'inumano «continuum universale quadridimensionale» e l'abisso inumanamente realizzato dello «spazio atomico». Ma in quanto la tecnica futura dovrebbe essere essenzialmente alimentata da impulsi subatomici, di conseguenza proprio da questo spazio interno all'atomo di dimensioni grottesche, essa si rapporterà alla tecnica che si è avuta sino ad oggi come tecnica che ha bisogno di un mondo completamente altro, in cui essere tradotta e trasposta interamente. La tecnica che ci possiamo attendere non si rapporta solo come la telegrafia senza fili al campanello che invitava acusticamente a tavola, in quanto mediante la disintegrazione atomica parti qualsiasi della materia terrestre potranno essere trasformate nello stato della materia delle stelle fisse: un po' come se le fabbriche disponessero immediatamente delle orge di energia del sole o di Sirio. Con la fisica atomica si aggiunge alla chimica, che produce materie prime non presenti sulla terra, meno costose e talora anche migliori, una sorta di guadagno analitico di energia, *che non è assolutamente di questa terra, quale ci è stata sino ad oggi familiare*. Certo è presupposta una società che sia in grado di sopportare questo rivoluzionamento delle forze produttive e tra queste vi sarà quella sorta di natura già evocata dal terreno della natura dalla vecchia società.

Il nuovo cammino ancora inconsueto cominciò quando si riuscì a disintegrare la materia con delle radiazioni. Già da molto tempo si ipotizzava che lo stato gassoso di un corpo non fosse il suo ultimo stato. Faraday diede a questo ulteriore stato della materia, ch'egli suppose ma non riuscì a provare sperimentalmente, il nome di «materia radiante». E' nota la serie delle sorprendenti scoperte, che condusse dai raggi catodici ai raggi X, ai raggi Becquerel e di lì

ai cosiddetti raggi radioattivi, prodotti dal decadimento di un elemento molto pesante, l'uranio. Nel 1919 a Rutherford riuscì la prima disintegrazione dell'atomo e così l'energia di irradiazione fu resa libera per via artificiale, ancorché in quantità infinitesimale. Rutherford non credeva ancora che dalla disintegrazione atomica si potesse ricavare una fonte energetica utilizzabile praticamente, ma era già nota la quantità di energia ricavabile teoricamente: un grammo di emanazione di radio contiene una capacità di lavoro di 160 milioni di cavalli vapore, quindi una forza sufficiente a spingere per seicento miglia marine una nave di mille tonnellate di stazza. Secondo la teoria della relatività l'energia di un corpo in quiete di m grammi di massa è $E = m \times c^2$, dove c sta per la velocità della luce espressa in chilometri orari; c^2 è dunque un numero incredibilmente grande e la sua moltiplicazione anche per il più piccolo grammo-massa rivela la presenza in qualunque ciottolo di una quantità di energia accumulata di proporzione cosmica. Così la riuscita applicazione pratica della bomba atomica, di questa anticipazione vergognosamente pervertita delle forze produttive subatomiche, mostrò la stessa energia fondamentale che costruisce l'universo, lo tiene in moto e può distruggerlo. Nell'esplosione della bomba all'uranio i neutroni avevano la velocità di 6210 miglia inglesi al secondo; un uragano assolutamente non terrestre alla base fondamentale del mondo, e un uragano scatenato dagli uomini. Per gli elementi 95 e 96 che provvisoriamente servono alla fabbricazione della bomba atomica, furono proposti i nomi di «Pandaemonium» e di «Delirium», poi sostituiti con i nomi di «Americium» e di «Curium»; in effetti il delirium nella reazione a catena è unicamente imperialista. Come le reazioni a catena che avvengono nel sole ci apportano calore, luce, e vita, così l'energia atomica, in altri dispositivi che non siano la bomba, nell'atmosfera azzurra della pace, può fare del deserto una regione ubertosa, può trasformare il ghiaccio in primavera. Sarebbero sufficienti alcune centinaia di libbre di uranio e di torio per far scomparire i deserti del Sahara e del Gobi, per trasformare in una riviera la Siberia e il Canada del nord, la Groenlandia e l'Antartide. Sarebbero sufficienti per fornire all'umanità l'energia che altrimenti andrebbe ricavata da milioni di ore di lavoro, in piccoli contenitori, altamente concentrata, pronta per l'uso. Con ciò il distacco della tecnica non più euclidea dal mondo organico sarebbe compiuto e spinto all'estremo; essa passerebbe dal nostro

mondo mesocosmico in un mondo incomparabilmente altro, non solo subatomico, ma anche macrocosmico. Un prossimo futuro in cui la teoria quantistica e ciò che può conservarsi della teoria della relatività, la nuova teoria gravitazionale, possano diventare anche intuitive nel modo migliore, cioè con la prassi, sposterà le possibilità di una *tecnica non-euclidea*, com'è praticata nell'industria delle radiazioni, dal mondo delle fantasticherie in quello di prospettive quasi consolidate, quasi già delineabili. Se fosse pensabile la trasposizione al nostro mondo dei rapporti spazio-tempo dell'universo di Einstein, apparirebbero paradossi che supererebbero non solo ogni visione romanzesca della tecnica ma quasi i ricettari della vecchia magia. Al di fuori del nostro mondo tridimensionale, più in generale in tutti gli spazi con un numero pari di dimensioni, gli spazi resterebbero chiari anche quando la fonte d'illuminazione è scomparsa, conclusione che deve essere tratta dall'equazione delle onde luminose se applicata a uno spazio a n dimensioni (cfr. Hermann Weyl, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, 1927, p. 99). In uno strato più profondo cessa l'indifferenza delle leggi fisico-matematiche rispetto al numero delle dimensioni; ciò che è impossibile all'interno della meccanica classica tridimensionale, può così diventare valido ed essere tecnicamente possibile. Per lo meno non lo si può più escludere in modo assoluto; l'utopia di una tecnica non-euclidea che è appena cominciata ha già di fronte a sé dei confini estremamente ampi. In cambio tuttavia si presenta anche il *pericolo* già ricordato di una artificialità sempre più grande, di un avanzamento sempre più ampio in una terra di nessuno matematizzata. E proprio questo *carattere artificiale* è al contempo l'emergere alla fine sempre più chiaro del negativum nella *frattura della linea direttrice fisico-intuitiva*. Un negativum che *a questo estremo* annuncia *anche un futuro rovesciamento* nell'ampliamento in sé così importante e progressivo dello spazio tecnico. Ma questo rovesciamento non potrà più avvenire sul terreno del rapporto borghese con l'uomo e con la natura, vale a dire all'interno di quelle componenti della relazione con la natura che appartiene all'ideologia borghese e che condivide così la restante *astrattezza (estraneità) del rapporto materiale borghese*. Ma una società non più imperialistica, come amministra umanamente l'energia atomica, riuscirà a *mediare* anche questo materiale, anche se non-euclideo, in quanto *privo di una estraneità definitiva*. Con l'astrattezza è connesso anche il

pathos specifico della non intuibilità, che riempie fino ad ora tutta la fisica non-euclidea. Con ciò non si intende la non intuibilità in senso stretto, cioè quella ovviamente caratteristica di tutti i fenomeni che ricorrono al di fuori dello spazio intuitivo tridimensionale. Ma si intende quell'altra non intuibilità, che equivale alla non-mediatezza dell'oggetto indipendente con il soggetto pensante, del soggetto pensante con l'oggetto indipendente. In quanto la fisica non-euclidea, nonostante il continuo ricorso all'osservazione, costruisce il suo mondo come mera concretizzazione di simboli matematici, l'astrattezza è diventata così grande che soggetto e oggetto in generale non si incontrano più, anzi l'oggetto non-euclideo proprio come materia reale del movimento scompare totalmente. Così appare qui la piena non mediatezza con il contenuto - un analogon ideologico dell'apparato funzionale completamente estraniato e derealizzato della società tardo-capitalistica, proiettato nella natura. Un idealismo metodico accresce così ancora quell'elemento mediante cui anche una tecnica non-euclidea si protende in modo così caratteristico nel non-mediato, nell'assolutamente disparato rispetto alla mediazione concreta. Certamente la componente ideologica è solo la componente connessa alla disumanizzazione della fisica, e l'altra, inattaccabile dall'analisi dell'ideologia, è il diktat della natura osservata che impone di renderle teoreticamente giustizia. Tuttavia le due componenti non sono già nettamente separabili, né è trascurabile nella complessiva astrattezza evidenziata, una assenza di mediazione, minacciosa anche sul piano reale. Ma *proprio il trionfo della prassi non-euclidea*, rappresentata dalla tecnica della disintegrazione atomica, *chiama in scena salutari anticipazioni dall'immagine di una società non più apparatizzata*. Queste linee utopico-concrete nascono nella tecnica in modo particolarmente chiaro dal compito di una *concreta relazione soggetto-oggetto*. Così che il soggetto sia mediato con l'oggetto naturale e l'oggetto naturale con il soggetto ed entrambi non si rapportino più l'uno all'altro come se fossero estranei. Il distacco dall'organico, che abbandona prima l'organico e poi anche il mesocosmico, non può perdere il nesso con il *soggetto umano*, che proprio nella tecnica, secondo la bella espressione di Engels, vuol trasformare le cose in sé in cose per noi. Per la medesima ragione il distacco dall'organico deve confermare il *contatto della rappresentazione con l'oggetto*, con la sua reale regolarità dialettica,

che collega nello stesso nesso natura e storia, ma anche - e di ciò si dirà subito - con *quella immanenza nucleare e principio attivo* del vero e proprio nesso oggettivo naturale, che in termini semi-mitici fu detto un tempo «natura naturane» o anche ipoteticamente «soggetto della natura» e che non è certo ancora esaurito con la problematicità (che è anche però dignità problematica) di queste designazioni. E' risultato chiaro in ogni caso, nonostante tutta la progressività, quanta astrattezza e quale abisso di disparatezza non dominata si celino ancora nel distacco dall'organico. Il distacco dall'organico si trasformerà in benedizione quando avrà dalla sua parte oltre che un nuovo ordinamento sociale anche l'ultima anticipazione della «magia naturale», secondo l'espressione baconiana: *la mediazione della natura con la volontà umana - regnum hominis nella e con la natura.*

Soggetto, materie prime, leggi e connessione nel distacco dall'organico

Il pensiero borghese nel suo complesso si è allontanato dalle materie di cui tratta. Alla sua base vi è un'economia che, come dice Brecht, non si interessa da nessuna parte del riso, ma sempre solo del suo prezzo. Il passaggio dall'uso allo scambio è antico, ma solo nel capitalismo si è pervenuti alla trasformazione di tutti i beni di scambio in merci astratte e delle merci in capitale. A ciò corrisponde un calcolo estraniato non solo dagli uomini, ma anche dalle cose, un calcolo indifferente rispetto al loro contenuto. Si diffonde così un modo di pensare non-organico, dequalificante già a partire dalla fine dell'accumulazione originaria del capitale, quindi da quando esiste una produzione concentrata di merci e un pensiero-merce ad essa corrispondente. A partire dal XVII secolo scompaiono i concetti qualitativi della natura utilizzati da un Giordano Bruno e talora ancora da Bacone. Galilei, Cartesio e Kant sono concordi nel ritenere che solo ciò che è prodotto matematicamente è conoscibile e solo ciò che è concepito meccanicamente è compreso in modo scientifico. Ma lo zucchero in quanto merce astratta è diverso dallo zucchero in quanto cosa, e le leggi astratte della scienza della natura meccanicistica sono altro dal substrato contenutistico, con cui queste leggi non intrattengono più alcun rapporto. Ciò che vale per la teoria vale più che mai per

la prassi tecnica che si accontenta di leggi relative al puro caso. Poincaré, che credeva solo a convenzioni, non a leggi materiali, osservò una volta che non si può non essere sorpresi nel vedere quanto poco un uomo abbia bisogno di conoscere della natura per poterla domare e asservire al proprio volere. Vapore, elettricità appaiono unicamente come quantità di forza lavoro, determinate in base a unità di misura fisico-tecniche e in base ai costi di produzione. Così proprio la tecnica borghese sta in un puro rapporto commerciale, estraniato fin dalle sue radici, con le forze naturali con cui essa opera dall'esterno. E appunto il rapporto contenutistico diviene sempre più esile, quanto più la tecnica è passata dall'aggiogamento del cavallo organico al motore a scoppio o quanto più prende piede sul vulcano ultravioletto dell'energia atomica. In ogni caso la società borghese si rapporta in modo astratto con il substrato delle cose con cui hanno a che fare e il suo pensiero e la sua azione. Dunque anche un certo substrato agente nella natura, ciò che un tempo veniva chiamato forza agente, forza seminale, rimane estraneo al rapporto. Eppure proprio questo problema di rapporto è l'elemento più pressante per ogni tecnica che si sviluppi concretamente; poiché concerne la speranza tecnica stessa. E in ciò resta e diverrà sempre più istruttivo il fatto che anche i modi di produzione tecnicamente più astratti non raggiungeranno mai, né ambiscono a raggiungere la totale mancanza di connessione di Münchhausen, che si tirava fuori dalla palude aggrappandosi al suo codino. Anche la più piena artificialità nonostante ogni nichilismo tecnico, utilizza in tutto e per tutto ancora la natura e non può fare a meno di tale punto di appoggio dall'esterno. Consideriamo *in primo luogo* le *materie prime*: anche la più grande astuzia surrogatoria non può riuscire in uno spazio vuoto. Se la chimica sintetica produce altre materie prime o produce in modo diverso quelle esistenti, lo fa certo indipendentemente dal presentarsi o dallo svilupparsi naturale di queste materie, ma non da qualsiasi elemento di riferimento naturale. Essa ricava colori dal catrame, benzina dal carbone, fertilizzanti dalle scorie dell'acciaio prodotto con il processo Thomas, gomma dai cereali, dalle patate o da altre materie prime ricche di carboidrati; produce tessuti a partire dal latte e, perché no, burro dall'azoto contenuto nell'aria. Ma così si è mutata solo la materia base o di partenza, e solo il procedimento è diverso da quello con cui lentamente lavora la natura. Solo il luogo di

partenza è spostato all'indietro, sempre meno «prodotti finiti» della natura vengono impiegati direttamente come materie prime. E tuttavia, anche in nuove produzioni così audaci, per lo meno dell'acqua, dell'aria e della terra non si può fare a meno. Neppure la chimica più sintetica potrebbe far crescere un chicco di grano sul palmo della mano, insomma, la connessione con l'elemento preordinato che potrebbe essere amministrato meglio solo in alleanza con esso, non cessa neppure qui. E ciò vale ancor più per il tentativo che procede con precarietà anche maggiore di quella della chimica: per la possibile tecnica delle radiazioni; per il problema di come sia possibile abbandonare la meccanica classica anche sul piano tecnico, di come si collochino le macchine su questo bordo non-euclideo. Anche allora le forze impiegate continuano a essere ricavate dalla natura, benché da un suo fondo particolarmente inquietante, e la procedura in base alla quale nuovi trasformatori di lavoro sono costruiti per scopi utili e opere straordinarie sino ad ora impensabili non può restare in nessun modo disparata rispetto alla materia dell'impulso presente nel segmento di natura non-euclidea. *In secondo luogo*, anche più falso di un'astratta omissione delle materie prime è quella dell'altro elemento preordinato: quello delle *leggi* naturali. Siamo in pieno soggettivismo quando le leggi sono considerate semplicemente come «realità concettuali» o anche come «modelli» fittizi in base ai quali una successione o una simultaneità di percezioni sono sistemate secondo una «economia di pensiero». Questo fideismo spalanca poi senz'altro, in tutte le sue varianti, una libertà particolarmente fanfaronesca e del tutto apparente nello spazio dell'oggetto fatto sparire idealisticamente. Una libertà alla Simmel nei confronti della storia, «cui lo spirito stesso assegna e le rive e il ritmo delle onde». Ma anche una libertà alla Bertrand Russell nei confronti della natura e delle sue leggi, quali presunte «pure strutture logiche, che consistono di eventi, vale a dire di percezioni»; per cui queste leggi non rispecchierebbero proprio nulla di quella realtà che sussiste indipendentemente dalla coscienza metodica. Per la tecnica la conseguenza sarebbe in tal caso che l'allontanamento dall'organico, che comunque rischia di staccarla completamente dall'intuibilità, finirebbe davvero in una terra di nessuno. Ma la verità è che tutte le leggi conosciute rispecchiano nessi di condizioni oggettivo-reali tra processi, e gli uomini sono collocati in questa realtà indipendente dalla loro

coscienza e dalla loro volontà, ma senz'altro mediabile con la loro coscienza e la loro volontà. Tutti i teorici hanno insistito su questo utile carattere oggettivo delle leggi, che non può essere ignorato: delle leggi economiche della costruzione concreta ma anche delle leggi naturali della tecnica al servizio di tale costruzione. Ciò non perché gli uomini divengano schiavi di queste leggi e le feticizzino, ma perché anche nel marxismo, proprio nel marxismo queste necessità non siano trattate esteriormente, alla leggera. Perciò al riguardo si è detto non a torto, anche se ponendo troppo unilateralmente quasi tutto dalla parte dell'oggetto: «Il marxismo intende le leggi della scienza - si tratti di leggi delle scienze naturali o di leggi dell'economia politica - come un riflesso di processi oggettivi che si svolgono indipendentemente dalla volontà degli uomini. Gli uomini possono scoprire queste leggi, conoscerle, studiarle, tenerne conto nelle loro azioni, utilizzarle negli interessi della società..., dare alla forze distruttive della natura un altro indirizzo, limitare la sfera della loro azione, formare o creare nuove leggi, ma non possono cambiare o abolire queste leggi» (Stalin, *Ökonomische Probleme des Sozialismus in der UdSSR*, Dietz, 1952, pp. 4 e sgg.).²⁰ Altrimenti nascono il putschismo o l'avventurismo, quali esasperazioni del fattore soggettivo che confondono la trasformazione delle condizioni con il superamento del quadro delle leggi all'interno del quale soltanto queste trasformazioni possono essere concretamente benefiche, concretamente reali. Sorge innanzitutto, in quanto si concepisce la necessità solo come *esteriore*, non mediata con il fattore soggettivo, anzi a esso contrapposta, una possibile *ostilità* contro la necessità, quindi contro tutto l'orologio oggettivo-reale conforme alle leggi. E con ciò questa necessità non appare alla coscienza, per quanto altrimenti possa essere lontana dalla coscienza borghese astratta, come una necessità che è *essenziale* conoscere e così dominare, bensì - per via della sua *estraneità* - unicamente come una necessità che va fatta saltare. E ciò nonostante l'indicazione di Engels: «La libertà non consiste nel sognare l'indipendenza dalle leggi della natura, ma nella conoscenza di queste leggi e nella possibilità, legata a questa conoscenza, di farle agire secondo un piano per un fine determinato» (*Anti-Dühring*, Dietz, 1948, p. 138).²¹ In questa direzione rinviava già la concezione di Hegel, anche se la sua innegabile ostilità nei confronti della natura, ovvero il suo rifiuto relativo di una necessità anche interna nei movimenti naturali,

intese di nuovo il *dominio* delle leggi naturali più nel senso dell'astuzia che in quello della penetrazione concreta nella materia. In questo senso un'affermazione del primo Hegel affianca senz'altro la necessità tecnica, ma appunto letteralmente l'affianca soltanto, non cerca cioè alcun contatto con il suo *substrato contenutistico*. In tal modo questo passo hegeliano unisce un elemento giusto, quello che fa della natura una collaboratrice, con un elemento falso, che si rapporta tecnicamente alla natura solo mediante l'astrazione dell'estraneità, per così dire dell'*astuzia colonialistica*. «La passività (dell'uomo che fa lavorare per sé la natura) si trasforma in attività,... di modo che l'attività propria della natura, l'elasticità delle molle, l'acqua, il vento sono impiegate affinché nella loro esistenza sensibile facciano qualcosa di completamente diverso da ciò che volevano fare, di modo che il loro cieco agire diventa un agire finalizzato, il loro stesso contrario... Alla natura in sé non accade nulla, singoli fini dell'essere naturale diventano un fine generale. Qui l'impulso si ritrae completamente dal lavoro, lascia che sia la natura a consumarsi, guarda tranquillamente e governa il tutto con poca fatica: astuzia. L'ampio lato della violenza viene attaccato dalla punta dell'astuzia. E' l'onore dell'astuzia rispetto alla forza afferrare la forza cieca da un lato di modo che essa lo rivolga contro se stessa, attaccarla, concepirla come determinatezza, e agire contro di essa ovvero farla rifluire come movimento in se stessa, far sì che si abolisca» (Hegel, *Jenenser Realphilosophie*, Meiner, II, pp. 198 e sg.). E ciò, soprattutto nello stile di una trappola tesa alla natura, di un lavoro monotono cui la natura abbindolata è costretta: «L'astuzia consiste in generale nell'attività mediatrice che, facendo in modo che gli oggetti operino l'uno sull'altro in conformità alla loro natura, e si consumino nell'operare l'uno sull'altro, tuttavia realizza solo il *suo* fine senza mischiarsi direttamente in questo processo» (Hegel, *Werke*, VI, p. 382).²² *Punta dell'astuzia* è qui dunque il termine al contempo acuto e però astrattamente insufficiente per il rapporto tecnico con la natura, con questa base dell'attività umana. In questo passo hegeliano l'astuzia si rapporta alla natura come l'uomo di Schiller si rapporta al fuoco: «Benefica è del fuoco la possanza, *se l'uomo la doma e la sorveglia*». Il passo di Hegel non si rapporta come Faust al fuoco: «Tu, Spirito sublime, a me hai dato tutto quel che pregai. *Tu non invano a me hai rivolto il tuo viso nel fuoco*». L'espressione

goethiana è quella di una forte fiducia nella natura in cui si attende di incontrarvi il petto di un amico; mentre quella di Schiller non è priva di quella violenza che dalla natura, come da una colonia domata e sorvegliata, ricava vantaggi ma solo a condizione di dominarla. Nel suo complesso il concetto capitalistico della tecnica (e Schiller e Hegel su questo punto reagiscono in termini di maggior vicinanza al capitalismo che non Goethe con la più antica linea rinascimentale di Faust) mostra così più l'aspetto del dominio che quello della ricerca di un'amicizia, più il sorvegliante di schiavi e la Compagnia delle Indie che non il petto di un amico. Infine *in terzo e ultimo luogo* solo la piena penetrazione nella *necessità essenziale* dei processi naturali potrebbe proteggere lo stesso distacco dall'organico dal non-rapporto con il «fuoco» del principio attivo della natura. Nel senso che, al posto della necessità puramente esteriore, addirittura del modello agnostico extra rem, sia sentito, rintracciato, colto sempre più *l'elemento produttivo anche nella natura* stessa. Con quella dimensione rinascimentale che Leonardo non ci tramanda solo con la sua pittura: «Le leggi della natura costringono il pittore a trasformarsi nello spirito della natura e a farsi mediatore tra natura e arte». A quella dimensione rinascimentale cui proprio Marx, come non si ricorderà mai abbastanza, rimanda nella *Sacra famiglia*: «Tra le proprietà innate della materia, il movimento è la prima e la più eminente, non solo come movimento meccanico e matematico, ma ancor più come impulso, spirito vitale, tensione, come - per usare l'espressione di Jakob Böhme - tormento della materia». Ciò con tutta la cautela opportuna rispetto ai molteplici resti mitici presenti nel concetto di un substrato sorgente, anzi contro un babau panteistico, che certo potrebbe essere spettralmente presente anche nel concetto di una natura naturane. Sia nei suoi accessi e vestiboli mal ripuliti, sia sulla base delle «incoerenze teologiche» di cui Marx parla ugualmente nell'opera citata, addirittura a proposito di Bacone. Tuttavia la differenza tra l'estraneità tecnico-borghese nei confronti della natura, anzi l'estraneità al mondo e la dimora in una natura elettivamente affine è chiara come il sole: la natura naturans può essere rimessa con i piedi per terra, il nichilismo fisicalista no. Così il problema di un rapporto mediato centralmente con la natura diventa il più urgente; i giorni del puro sfruttatore, dell'ingannatore, di chi semplicemente coglie le occasioni sono già giorni contati anche sul

piano tecnico. Nel complesso la tecnica borghese è stata di tipo ingannatorio e il cosiddetto sfruttamento delle forze naturali è stato tanto poco primariamente connesso quanto quello degli uomini al concreto materiale dell'oggetto sfruttato o interessato a esservi di casa. Proprio l'attività che si proietta oltre il divenuto, questo impulso così straordinariamente forte nella tecnica, ha bisogno di una connessione con le forze e le tendenze oggettivamente concrete; è il «sovrannaturamento» della natura stessa, voluto dalla tecnica, a esigere cittadinanza nella natura. Prometeo, rubando il fuoco dal cielo per animarne così i suoi uomini, non ha sottratto soltanto il fuoco ma anche - come afferma Platone nel *Protagora* con un'espressione che ha di mira la totalità - «la saggezza inventiva di Efesto e di Atena» per donarla all'uomo insieme con il fuoco. E quanto più la tecnica perde gli ultimi resti del suo antico radicamento, o piuttosto quanto più ovunque, solo che voglia, conquista un radicamento nuovo, nella produzione di materiali sintetici, nell'industria delle radiazioni o in qualunque campo raggiunto dalla sua splendida hybris, tanto più intima e centrale deve divenire la mediazione con l'essere profondo della natura così messo in moto.

Solo allora le cose potrebbero essere mutate nella profondità delle loro radici causali, anziché essere semplicemente spostate dall'esterno. Ogni intervento tecnico contiene la volontà del mutamento, senza tuttavia che al mero ingannatore debba essere nota o anche solo presente la *x* di ciò che va mutato. Si ammette sì un principio agente nei fenomeni, ma come assolutamente privo di affinità con noi, a noi estraneo, e come un principio senza soggetto. I bambini e i primitivi introducono ancora senz'altro nei processi fisici un soggetto, che corrisponde al loro proprio io. E, meno ingenuamente, in modo meno immediatamente analogo al proprio io, si trova un soggetto ancora in concezioni della natura non animistiche più tarde nella misura in cui non si limitano ad essere quantitative. Così già in Talete che attribuisce un'anima al magnete, così in grande stile in tutte le immagini vitalistiche della natura, in Leonardo, in Bruno, nel primo Schelling. Ma il soggetto, nel senso empirico-organico manca - e questo fu dapprima un grande progresso rispetto a ogni animismo - per motivi di principio nell'immagine quantitativa del mondo, dunque anche nella meccanica classica. E manca assolutamente dove il pensiero quantitativo si risolve totalmente in teoria di relazioni, in teoria di

funzioni: nella meccanica non-euclidea la natura diventa un nesso di leggi (relativizzate) liberamente oscillante. Kant veramente poneva un soggetto «trascendentale» alla base del nesso delle leggi fisiche come alla base di ogni connessione («L'io penso deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni»); e in tal modo non si introdurrebbe veramente un soggetto nella meccanica della natura, bensì un deplorabile soggetto nei concetti meccanici della natura. Ma quest'ultimo soggetto in quanto soggetto detto trascendentale è tutto meno che empirico-organico; la natura qui è piuttosto qualcosa rispetto a cui un soggetto empirico-organico può essere solo *pensato* come aggiunto, ma appunto *come aggiunto*; vale a dire, la suprema «oggettività» cui ha condotto la scienza newtoniana della natura non esaurisce in Kant la natura al punto da far sì che nella sua immagine non abbiano posto anche concetti fondamentali di tipo meno estraniato, per quanto questo posto sia solo sul piano della pensabilità, sul piano regolativo e non su quello scientificamente costitutivo. Questi concetti fondamentali sono innanzitutto «quelli di uno scopo interno della natura, con lo scopo finale di un regno di esseri razionali»; ma ciò introduce, con una teleologia ancora torbida, un pensabile soggetto della natura. La spiegazione causale deve così essere integrata mediante la determinazione inevitabile, benché solo regolativa, secondo una facoltà immanente alla natura che potrebbe perseguire le sue cause come cause finali. Il che in analogia con il tipo di volontà umana comporta che noi «pensiamo la natura come *tecnica per virtù propria*; mentre quando non le attribuiamo tale modo di azione, la sua causalità dovrebbe essere rappresentata come cieco meccanismo» (*Kritik der Urteilskraft*, in *Werke*, V, Hartenstein, p. 372).²³ Kant non possedeva ancora punti di vista tecnici, o al massimo molto limitati, per cui le determinazioni «come se» si riferivano ben più alla natura organica che a quella inorganica. Ma non appena emerge il problema se le principali finalità della tecnica umana possano o meno connettersi alla produzione dei processi fisici, in quel momento il problema di un soggetto della natura mediabile con noi esce dai limiti dell'aggiunta meramente regolativa alla meccanica. La determinazione allora non diventa così rigorosa come la meccanica, ma più seria di questa, poiché il problema di una tecnica concreta consiste proprio nel non permettere che il distacco dall'organico e le sue conseguenze si rapportino a un nulla. Per quanto resti problematico se sia presente

un soggetto della natura come soggetto già realizzato, è certo che come disposizione portante esso va mantenuto aperto, e precisamente come disposizione che agisce in tutte le sue realizzazioni. Ma a questo punto emerge - senza tutte le «aggiunte nel pensiero» regolative, quando non teologizzanti di Kant - il problema leibniziano dell'energia, quella ch'egli chiama «inquiétude pousseante». Leibniz la pone come nucleo intensivo di tutte le monadi e al contempo come tendenza ad esplicarsi di questo nucleo stesso. Con ciò si unifica l'acutezza dell'equazione leibniziana dell'energia e di quella «interiorità» delle monadi, che significa soggettività in senso oggettivo come determinatezza naturale dinamica. Il problema del soggetto della natura in Leibniz si pluralizza certo in una infinità di monadi individuali, ma in questa infinità è ancora chiaramente riconoscibile la forma originaria di ogni cosa, la vecchia natura naturane. Con ciò dovrebbe scomparire l'animismo e la stessa «psichicità» presente nei punti individuali del problema del soggetto in Leibniz. Ma il fatto che l'equazione leibniziana energia-soggettività mantenga il suo senso relativo, anche quando si elimina la connessione radicalmente falsa tra energia e psichicità, lo mostra proprio Lenin in una sua osservazione straordinariamente profonda: «Nel concetto di energia è infatti implicito un momento soggettivo, che manca ad es. nel concetto di movimento» (*Aus dem philosophischen Nachlass*, Dietz, 1949, p. 308).²⁴ Certamente neppure il tanto indubitabile soggetto della *storia* umana è presente in quanto già realizzato, benché esso si manifesti sempre più in maniera empirico-organica e soprattutto empirico-sociale come l'uomo che lavora. Quanto più dev'essere ancora mera disposizione e latenza ciò che si è ipoteticamente designato come *soggetto della natura*, poiché il concetto di un soggetto dinamico nella natura è in ultima istanza un sinonimo per l'impulso del fatto-che (il principio attivo materiale più immanente) non ancora manifestatosi nel reale in generale (cfr. p. 361).

E' dunque in questo strato, il *più materialmente immanente che esista in assoluto*, che risiede la verità di ciò che si è designato come soggetto della natura. Come l'antico concetto di natura naturane che per primo ha significato un soggetto della natura, certo, come abbiamo già detto, ancora semi-mitico, ma che non pone affatto (in modo idealistico) un elemento psichico come prius rispetto alla natura naturata. Al contrario, il concetto di natura naturane fu

riferito fin dall'inizio, fin dal suo *primo sostenitore*, il «*naturalista*» Averroè, *alla materia creatrice*. Anche se non mancano gli accennati residui mitologici, che hanno potuto ritornare sotto forma di babau panteistico, che hanno accompagnato a lungo il problema del soggetto della natura quanto meno sotto forma di Isis secolarizzata. Ma solo accompagnato, non esaurito e liquidato come problema; mentre un mero in-sé della natura, in cui non hanno posto né soggetto né oggetto, conduce piuttosto a Sartre, ovvero al mondo come muro di pietra disparato intorno all'uomo, che non al marxismo. *Dunque, al posto del tecnico come mero astuto ingannatore o sfruttatore sta concretamente il soggetto mediato socialmente con se stesso, che si media in misura crescente con il problema del soggetto della natura.* Come il marxismo ha scoperto nell'uomo che lavora il soggetto della storia, che va producendosi realmente, come lo fa scoprire e realizzare integralmente con il socialismo, così è verosimile che il marxismo si inoltri anche nella tecnica verso il soggetto sconosciuto, in se stesso non ancora manifesto, dei processi naturali, mediando con esso gli uomini, mediandolo con gli uomini e con se stesso. La volontà che dimora in ogni prodotto tecnico-fisico da essa realizzato deve al contempo avere sia un soggetto alle sue spalle, concepito socialmente, per un intervento costitutivo al di là di una dimensione astrattamente esteriore, sia un soggetto davanti a sé mediato con esso, per una cooperazione, per una connessione con questo intervento. E infine: il primo soggetto, in quanto soggetto della potenza umana non lo si penserà mai influente abbastanza; e il secondo soggetto, quale radice della natura naturans, anzi supernaturans, non lo si penserà mai con sufficiente profondità e mediazione. La tecnica della volontà e la concreta alleanza con il focolare dei fenomeni naturali e delle loro leggi, l'elettrone del soggetto umano e la coproattività mediata di un possibile soggetto della natura, entrambi uniti, impediscono che nel distacco dall'organico prosegua la reificazione borghese. Entrambi insieme avvicinano l'utopia concreta della tecnica, così come questa si connette ed è alleata alla concreta utopia della società.

L'elettrone del soggetto umano, la tecnica della volontà

Esiste una forza interiore che sino ad ora non è stata stimata in

tutta la sua purezza. Essa costituisce la cosiddetta forza dell'uomo, ma non coincide interamente con la sua volontà nota. Essa agisce come un potere che libera il corpo dall'affaticamento, rendendolo uno strumento tagliente e straordinariamente versatile. Essa esercita anche esteriormente un potere come influsso o peso della persona o comunque mai si sia chiamato questo nucleo di peculiare durezza. Il suo *più consueto* addestramento è di tipo militare, spartano, come rinuncia volontaria estremamente virile agli impulsi che obbedendo esercita l'inizio del comando. Ogni popolo guerriero rivela tratti spartani, inconfondibili ovunque si presentino, forgiati da una forza concisa, da un'autorità di comando. Tuttavia quest'opera di affilamento dell'energia, che fa star dritti come una lancia, e di se stessi, che acumina come la punta di una lancia, è solo l'inizio di ciò che la forza del soggetto crede di poter fare. Nell'atteggiamento militare spartano la volontà rimane per così dire formata solo in modo astratto, è certamente anche qui alleata a idee e rappresentazioni cui crede, ma per lo più solo esteriormente, quanto meno non in modo necessario. Per questo la volontà formata in modo astrattamente spartano ha potuto spesso combattere per qualsiasi causa o impegnarsi in compiti esecutivi: gli ufficiali, che in età barocca erano veri e propri impiegati, erano al servizio di forze straniere; certo sussiste un rapporto amico-nemico, ma i suoi contenuti sono qui ancora facilmente interscambiabili. Lo stesso giuramento di fedeltà prestato dal cavaliere era di natura formale, non riuniva ancora in una unità irresistibile orientamenti della volontà che restavano disparati (*mon coeur à ma dame, à Dieu mon àme, ma vie au roi, l'honneur pour moi*). Una tale unità fu resa possibile solo dalla guerra di religione, dunque dall'intervento nella volontà affinata militarescamente di uno scopo riempito di contenuti, obiettivo e che esigeva obiettività. La volontà ricolma di rappresentazioni credute non è più trasponibile al servizio di forze straniere, vale a dire a un servizio contenutisticamente indifferente. Essa viene piuttosto *rigidamente fissata*, il che significa che si fanatizza; ed è questo fanatismo che ora, ovunque si presenti, amplia o attizza nel modo più incredibile la forza nell'uomo. Alla mera forza del comando si aggiunge ora la potenza di un'idea-forza che fissa la volontà alle sue rappresentazioni; solo essa supera ciò che prima era insormontabile. L'esempio più impressionante di idee-forza lo diede Loyola, del resto in un contesto che restava quello della

disciplina militare. Gli *Exercitia spiritualia* dell'ex ufficiale, visionario e fanatico fondatore di un ordine rappresentano il più alto grado di tecnica della volontà mai raggiunto in Europa; in essa divengono una cosa sola la puntualità, l'ubbidienza, la forza del comando e il potere crudele della fede. A ciò si aggiunge potenza immaginativa esercitata a comando, infiammata dal servizio di Cristo, dalle immagini dell'inferno e del paradiso, attivata e eliminabile all'istante. Il coraggio e l'ossessione che avevano messo in campo le sette ereticali, venivano ora recuperati contro gli stessi eretici. Soprattutto non mancavano influssi musulmani in terra di Spagna: il fanatismo che aveva dato vita un tempo alla setta sanguinaria e allucinata degli assassini venne ora mobilitato contro infedeli di altro genere, contro i giaurri protestanti. Con un simile addestramento, spesso razionalizzato in modo quasi meccanico, si ottenne che gli uomini diventassero macchine della volontà, prive di volere individuale, ma cariche dell'energia di una missione e della fede in uno scopo. Il rapporto amico-nemico si colmò di contenuto, da una parte il regno di Cristo, dall'altra il regno del diavolo, grazie a entrambi la decisione divenne fanatica. Ma tutto ciò è comunque ancor sempre Europa, quindi - se commisurato *alla molto più antica, molto più radicale tecnica della volontà dell'Asia* - quasi ancora diletterismo. Per lo meno se la forza interiore che viene mobilitata da chi la esercita colà è confrontabile con la volontà europea e soprattutto se c'è qualcosa di vero nelle notizie che circolano da gran tempo circa l'incredibile intensificazione della forza interiore in una India così poco energica. Del resto nella stessa India sono da prendersi in considerazione solo gli yogi del passato, non gli illusionisti e i fachiri d'oggi, in parte rozzi epigoni, in parte industria turistica; certo gli effetti prodotti nel passato non possono più essere sottoposti a prova. Il ruolo puramente ideologico dello yogi è chiaro: il suo primo dovere era di mostrare in modo esemplare la quiete; doveva conferire eccellenza a «conoscenze» tanto «superiori» quanto incontrollabili. Ma prescindendo da ciò, sul piano soggettivo si presentano degli autentici stati di trance indotti da un esercizio raffinatissimo, in una forma sinora inaccessibile agli europei, nonostante gli esercizi gesuitici (cfr. Ruben, *Geschichte der indischen Philosophie*, 1954, p. 210). L'intenzione e la serietà metodica degli yogi antichi sono attendibili, per quanto le imprese rizzacapelli che di essi si tramandano siano inverificabili, anzi al di là di una possibile

discussione per degli europei illuminati. La tecnica yoga forma una fede nella volontà che ora intende spostare montagne reali, non solo montagne di difficoltà; così essa costituisce da sempre il centro di un'idea-forza utopica. E qui l'intenzione diviene completamente mono maniacale, è posseduta dalla più estrema utopia della volontà: l'utopia di intervenire sulla materia con la mera decisione. Il controllo del respiro costituì la via maestra di questi esercizi: poiché sia nell'uomo che nella natura prana, il respiro, è considerato come l'animatore universale, il divino soffio vitale. Il controllo del respiro nel corpo deve ora annullare il ritmo temporale esterno, la dipendenza dal corso degli astri; lo yogi nel microcosmo del suo corpo si sente trasformato nel respiro dell'intero universo. Ad astrarre dal corpo servono gli esercizi di contrazione muscolare, le «posizioni» o posture fatte assumere al corpo: ce ne sono dieci. La «luce dell'hatha-yoga» insegna che esse annientano in misura crescente la vecchiaia e la morte, nel duplice senso che conferiscono una salute perfetta e che innanzitutto pongono gli adepti in «possesso dell'elemento immortale», che esiste già in essi in modo celato (cfr. anche Zimmer, *Indische Sphären*, 1932, p. 111). A questo proposito non cessa di suscitare meraviglia la tecnicità esteriore, vale a dire il passaggio dall'autocontrollo al controllo sulle cose cui pretende di giungere una simile volontà concentrata. Ogni limite posto e ordinato fisicamente, anzi ogni forza della natura ai suoi occhi decade a mera impotenza, a qualcosa di accidentale e di dileguante. In ogni caso per mezzo di un'alleanza mitica con la magia, che si aggiunge alla volontà nella sua intensificazione sovrumana, lo yogi ottiene una sovrabbondanza di forza del tipo di quella che Krishna attribuisce a se stesso nel *Bhagavadgita*: il Vibhuti, l'attributo della divinizzazione. L'adepto delle forze cosmiche segrete non è così meramente contemplante, con «gli organi di senso dell'anima» o con i «fiori di loto» che mediano il rapporto con un «mondo di spiriti», secondo il cliché diffuso in Europa da una teosofia indianizzante. Al di là della cosiddetta chiaroveggenza, ad essere mantenuta in vita dovrebbe essere appunto la vecchia tecnica magica, con la concentrazione che comanda le forze del cosmo, afferra il loro ordinamento e in tal modo vi fa irruzione. Lo yogi ora non ne è più il loro suddito, la concentrazione che permette di controllare il respiro, giungendo sino al centro del respiro del cosmo, doveva cogliere il punto a partire dal quale il mondo è

governato e da cui quindi lo si può co-governare e da cui il suo ordinamento può essere mutato. E' questa la tecnica indiana in Brahma; alla coscienza indiana, cui sono estranee ogni determinatezza e ogni concetto di legge, l'ananke o azione delle leggi della natura non è apparsa priva di fratture, meno che mai dotata di superiorità rispetto a una volontà coerente.

Circa gli effetti di questa potenza conseguibile dagli yogi si sono raccontate storie da far rizzare i capelli: si racconta di visioni a distanza, di azioni a distanza, persino di levitazioni; di spostamento del corpo da un luogo a un altro a qualunque distanza, al di fuori della misura del tempo, quindi istantaneamente; di un'aria primaverile intorno agli yogi himalaiani, in mezzo alla regione delle nevi; degli effetti durevoli di benedizioni e maledizioni. Per determinare quanto sia favola esotica e quanto forza illusoriamente sviluppata, cui la meditazione europea non è mai pervenuta o non ha mai voluto pervenire, non sono sufficienti né le istanze altrimenti così ben collaudate dell'esperienza europea (persino quando si consolidano in un dogmatismo negativo a priori) né il materiale di cui disponiamo. Non è sufficiente nemmeno la nostra conoscenza degli *ampliamenti effettivi* di una forza di volontà addestrata; è possibile che essa raggiunga appena il livello elettrotecnico dei greci che dell'intera elettricità conoscevano solo il soffregamento dell'ambra e non la dinamo. Anzi, ciò che l'elektron, l'ambra, rappresenta nella preistoria dell'elettricità, un suo corrispettivo, un *elettrone del soggetto della volontà* reperito in India potrebbe - in una prospettiva utopica - *rappresentarlo nella storia della tecnica della volontà che abbiamo di fronte a noi*. E' senz'altro vero che la potenza della forza d'animo indiana non è stata finora in grado di neutralizzare i proiettili anche di un solo cannone britannico; la magia indiana agisce solo come merce privata o pacifica. Tuttavia proprio questo potrebbe essere un elemento costitutivo della sua essenza, ogni magia presuppone infatti il vecchio ambiente in cui e per cui è stata sviluppata e nel quale ha efficacia. Per quanto enormi siano le pretese che la tradizione indiana pone all'intelletto e per quanto grande sia l'uso che la semplice fantasticheria può fare del mondo di Maya o mondo dell'illusione, in cui la maggior parte della filosofia indiana ha volatilizzato ogni dato empirico o addirittura meccanico. Pure tutto ciò può agire come una costruzione ausiliaria ai fini di creare alla energia psichica unicamente spazio,

il coraggio di uno spazio d'azione; e la dottrina yoga nel suo complesso, innanzitutto quella di Patanjali, dal suo disprezzo per la materia vuol paradossalmente ricavare una forza materiale. Mentre nell'Europa materialistica e meccanicistica la stessa essenza soggettiva, cui viene ascritta questa forza, è considerata solo come spirituale e resta pertanto non tecnicizzata. In breve, lo scopo nel «tempio del risveglio» può essere avventuroso quant'altri mai, ma è un'avventura della forza tecnica, non della cura spirituale di sé, come è nell'Europa altrimenti così materialistica e attiva. E lo scopo dell'onnipotenza nel senso fantastico che ogni evento rappresentato-desiderato possa realizzarsi in forza dell'azione a distanza della volontà addestrata e di una immaginazione che crede di poter togliere o allontanare con un soffio il velo di Maya, non appena lo voglia. Lo stesso Buddha, cui stava a cuore «uno sbocciare dei fiori di loto» di tutt'altra natura, parla del desiderio magico come di un desiderio lecito e della tecnica del suo adempimento: «Se un monaco, o monaci, desidera: "Oh, se mi riuscisse di operare magicamente in varia guisa: essendo uno divenire molteplice, e molteplice divenuto essere di nuovo uno; apparire e sparire; attraverso muri, bastioni e rupi librarmi come per l'aria; sulla terra emergere e sommergermi come nell'acqua; sull'acqua camminare senza affondare come sulla terra; per l'aria sedendo allontanarmi come l'uccello coi suoi vanni; questa luna e questo sole, così possenti, così gagliardi, sentire e toccare con mano; anche fino ai mondi di Brahma avere il corpo in mio potere"; se desidera ciò, o monaci, allora ei deve solo esercitare perfetta virtù, conquistare intima tranquillità di spirito, non riluttare alla contemplazione, essere amico di vuoti eremi».²⁵ E questa dunque l'estensione enorme di un desiderio magico-grottesco, di una tecnica della volontà, benché si tratti di un'enumerazione di Buddha, all'interno di una dottrina il cui unico desiderio è di obliare tutti i desideri. Una tale fede nella volontà si è presentata raramente in *Occidente*, anche nelle regioni in cui si pratica l'autoipnosi o la magia soggettiva, e anche allora solo in modo sporadico, presso singoli uomini prodigio tipo Apollonio di Tiana, mai come sistema religioso. Ebraismo, cristianesimo, Islam, per lo meno nelle loro espressioni ortodosse, sono ostili alla magia, non tollerano sciamani e neppure yogi; in tal modo venne ostacolato anche lo sviluppo di una tecnica magica della volontà o una tecnica del soggetto. Lo sprofondare in sé mirava solo a

conquistare il cielo, non a dominare la materia e solo in situazioni rare e di disintegrazione la coscienza europea è giunta alle soglie di quello stato di coscienza che per lo yogi costituisce la condizione normale. Così l'unica tecnica soggettiva, paragonabile per importanza a quelle indiane, nelle regioni occidentali si riferiva alla produzione di brevi estasi. E durante l'estasi essa mirava a sorvolare il mondo, non a dominarlo. In ogni caso qui rientrano curiose discipline di autoipnosi *sviluppate l'una nell'ebraismo, l'altra nel cristianesimo*, in due indirizzi che non rispettavano l'antimagismo dell'ortodossia. Nel I secolo d.C. si sarebbe praticata a Gerusalemme una tecnica «per andare in Paradiso», che in connessione con la famosa visione di Ezechiele (Ez. 1, 15-21) venne chiamata «Maase Markaba», «l'opera del carro». Si trattava della dottrina segreta della Dimora di Dio e della tecnica di trovare, anzi di costruire gli accessi ad essa addestrando la coscienza a modificarsi. A questa «opera del carro» si sarebbe dedicato Johanaan ben Zakkai, il principale esponente dei farisei; nel secondo secolo questa cosiddetta arte veniva considerata così rischiosa da essere rammentata solo contro voglia, più tardi cadde nel più completo discredito. Un suo *equivalente cristiano* può essere rintracciato nella mistica bizantina del XIV secolo, nella tecnica dell'illuminazione cosciente degli esicasti del monte Athos. Essi cercavano una sorta di incantesimo d'amore religioso, un «filtro» che provocava artificialmente nell'uomo l'estasi dell'illuminazione in cui appariva Gesù, circondato di luce e trasfigurato com'era apparso ai discepoli sul monte Tabor. La tecnica esicastica aveva un punto di contatto con la tecnica yoga nel metodo della contemplazione dell'ombelico, quindi nella piena concentrazione su di sé, ma la forza che in tal modo doveva essere esaltata non serviva a un qualche cambiamento del mondo, bensì esclusivamente a una conquista del cielo più intensa. Tra tutti i santi straordinari gli esicasti erano i più strani, ovvero prodotti per autosintesi; in ogni caso il mistico bizantino Kabasilas, come ricordando l'impresa di Prometeo, definiva i posseduti dal filtro «i ladri del regno celeste». Zoe e Phos, la Vita e la Luce, sono i caratteri fondamentali di Cristo; poiché non si dà vita celeste se non si manifestano entrambi nell'uomo e poiché ogni cristiano deve partecipare della vita celeste, l'affinamento delle energie del desiderio che poteva essere insegnato, conduceva alla produzione artificiale della visione. Qui dunque la tecnica del soggetto irruppe

nel mondo sovrannaturale creduto dalla fede e si impadronì di ciò di cui non ci si può impadronire in alcun modo: della grazia; ma aprì anche con una tecnica strana una straordinaria diga nell'uomo, qui ancora del tutto mitizzata. Dietro tale diga in molti dei casi ricordati è ingorgata una energia psichica latente. Aprendosi un varco essa muta lo stato di coscienza conosciuto e il mondo cosciente costruito sinora su di esso, laddove non si voglia - come si prefigge la tecnica yoga - mutare parti dello stesso mondo esterno. Grazie ad un tipo di energia separata da un salto da tutte le altre, quindi né misurabile qualitativamente né trasformabile in altre, ma che in cambio si immagina di saper perfino agire a distanza.

In questa presunta forza vi è al contempo qualcosa di decaduto e di sempre nuovo, così essa non emerge. Se ne son fatte mille chiacchiere fumose, ma d'altra parte pare che vi sia qui un fermento per così dire stagionato. Sarebbe ora di guardare se tutto è in ordine in questo campo superstizioso e straordinariamente utopico al contempo, di cercare l'elemento serio deformato nella faccenda. Per lo meno da cent'anni regna la speranza di trovarsi sulla soglia di grandi scoperte psicodinamiche. Sarebbe necessario solo più un piccolo sforzo per accedere anche in Europa a una volontà carica di grande energia, ciò che il linguaggio corrente in persone di questo genere dice infiammato, anzi elettrizzante. Ed è questo che si desidera e si vuole appunto in America sin dai giorni dei pionieri, e che trova espressione in mille incitazioni o allusioni dilettantesche. In America vi si interessò il pionierismo, poi la vecchia via libera alla gente capace, il tutto in un contesto in cui non esistevano ostacoli e vincoli di natura storica. Il successo o l'insuccesso parvero così - in una superstizione per così dire salutare - interamente affidati all'autopersuasione e quindi al conseguimento della forza di convincere gli altri, anzi lo stesso corso del mondo: «there are no limitations in what you can do; think you can». I manuali del successo americani già menzionati quando abbiamo parlato delle immagini di desiderio allo specchio (cfr. pp. 407 e sgg.) sono pieni di simili esortazioni - una forma di yoga a buon mercato contro il dubbio e lo scoraggiamento, ma comunque, come solo ora diventa chiaro, l'anticipo di una speranza antichissima, mai formulata in modo giusto. «Once you learn a few simple secrets, you will be amazed to find how ideas begin fairly pouring into your brain»: tutta l'America crede o ha

creduto all'esistenza di un magnete psichico e all'arte di ricaricarlo. Frasi come queste (che neppure tradotte perdono lo *hidden storehouse of energy*) vanno ricordate qui: «Un desiderio pensato ed espresso avvicina a ciò che si desidera e ciò in proporzione all'intensità del desiderio e al numero crescente di coloro che lo provano». Oppure: «Ogni immaginazione è una realtà invisibile e quanto più a lungo, quanto più intensamente la si sarà serbata, tanto più essa prenderà quella forma che potrà essere percepita con i sensi esteriori. A seconda di come sono costituiti i nostri sogni diurni noi accumuliamo nel nostro destino oro oppure dinamite». O ancora: «Bisogna attaccarsi con tutte le fibre del proprio essere al pensiero della felicità come al pensiero della salute, bisogna sognare settimana dopo settimana, mese dopo mese, anno dopo anno, la propria immagine libera da ogni male, sino a che questo sogno divenga un'idea fissa, una seconda natura ed entri nel nostro destino: i palazzi di questa terra nascono sempre da castelli in aria». Prentice Mulford, un giornalista californiano fautore della concentrazione, ha scritto queste frasi come se si trattasse per così dire di diritti acquisiti, anzi di idee innate dell'americanismo. Sono tratte dal suo scritto *Your forces and how to use them*, del 1887, che rappresenta un vero investimento della volontà nelle cose e delle cose nella volontà. Vi si auspica un istituto tecnico superiore della forza di volontà come pure un laboratorio teologico, suddiviso nelle seguenti sezioni: «The slavery of fear; The Religion of dress; Positive and negative thought; Immortality in the flesh; The doctor within; The church of silent demand». E' un unico Padre nostro capitalistico, per di più panteistico-ingegneresco: se la sua macchina procede troppo lenta l'uomo collega alla dinamo fondamentale, a Dio, la cinghia di trasmissione costituita dalla volontà della sua preghiera. O, come si può esprimere solo in greco americanizzato: «The man feels synchronized with the rhythm of Life». Emerge in questo modo in America l'utopia di una psicodinamica, sempre di nuovo con la speranza di assicurarsi praticamente un fattore di forza esperito quotidianamente. Insomma neppure nell'Occidente più moderno è mancata una precisa magia della volontà, che è cresciuta del tutto selvaggia, certo senza tecnica e sistematicità. E come in America, non è mancata neppure in Europa, benché con un minor senso degli affari e un maggior interesse per una cosiddetta nuova redenzione dello spirito; tuttavia si tratta di un'intenzione affine. E

qui essa ha contatti con la fine del naturalismo, con il ricorso, talora abusivo, ma non ancora irrazionale e reazionario, all'anima. Il neo-romantico *Maeterlinck* potè scrivere così, sul finire dell'Ottocento, quando il meccanicismo andava scomparendo, di «un enorme contenitore di forze, che si trova al vertice della nostra coscienza», dell'«energia psichica come inattesa, centrale proprietà della materia nel suo grado supremo». E quando, in un saggio dal significativo titolo *Il ramo d'ulivo*, il poeta chiamava questa forza «la svolta del mondo verso i movimenti della felicità», con questo suo ottimismo da secessione per quanto riguarda i tentativi di circoscrivere la forza della volontà, si trovava allora in buona compagnia filosofica tra spiriti così diversi e purtuttavia amanti della spontaneità come James e Bergson insieme. *James* sulla base delle pratiche yoga dei popoli primitivi giunse ad affermare che la volontà, quando è concentrata, non conosce limiti. *Bergson* proclamava l'energia psichica come la controforza ascendente opposta al sonno e al declino meccanicistico; al culmine umano essa garantiva la lotta contro l'abitudine paralizzante, costante minaccia di declino vitale, e si serviva del cervello, anzi di tutti i determinismi psichici, in modo non diversamente sovrano da come un virtuoso si serve del suo strumento. Infine, per quel che riguarda quella sorta di energia allo stato puro, avvertita ovunque ma mai indagata, la «spinta vitale» di una persona, bisogna ricordare uno dei pochi inventari di questo fenomeno. E' tratto da *Simmel*, un impressionista della filosofia, nel quale certo la «pienezza di vita» restò formale, ma che tuttavia si interessò alle impressioni provenienti dalla regione detta, annotandole con cura. L'inventario impressionistico di Simmel circa la spinta vitale come energia soggettiva suona: «Io sono convinto - ovviamente senza poterlo provare - che l'individuo umano non finisca, per così dire, là dove la nostra vista e il nostro tatto rivelano i loro limiti; ma che piuttosto oltre a ciò esista una sfera, la si può pensare come sostanziale o come una sorta di radiazione, la cui estensione si sottrae ad ogni ipotesi e che appartiene alla sua persona come ciò che può essere visto e toccato con il corpo. Essa sta al corpo come ai colori dello spettro i raggi infrarossi e ultravioletti, che noi non vediamo, senza che perciò se ne debbano negare gli effetti... Per quanto per ogni reale vita in comunità mi sembri straordinariamente importante questa componente dell'esistenza individuale - il fenomeno enigmatico del prestigio, le antipatie e

simpatie interumane non spiegabili in termini razionali, il frequente sentimento di essere in una certa misura catturati dalla semplice presenza di un uomo, e molti altri fenomeni, decisivi spesso anche all'interno dei processi storici, possono esservi ricondotti - chiaramente essa si sottrae alla tradizione e alla ricostruzione più delle caratteristiche personali che cadono sotto i cinque sensi e che possiedono perciò una designazione linguistica. In ogni caso è verosimile che essa si connetta a queste ultime, con le quali costituisce la totalità dell'uomo, in un qualche modo che certo sino ad ora sfugge a ogni supposizione, di modo che talora in ciò che sopravvive di un uomo, dei suoi discorsi, delle sue azioni, della descrizione della sua persona, ci sfiora il bagliore di questo ampliato distretto dell'essere» (*Fragmente und Aufsätze*, 1923, pp. 174 e sg.). Simmel scorge il legame di questa atmosfera con la persona visibile soprattutto nel ritratto significativo, ma non manca neppure il rimando meno contemplativo ad un campo di forze, a ciò che James e Bergson intendevano per tecnica della spontaneità. E infine, in modo certo del tutto astratto, selvaggiamente indeterministico, completamente de-oggettivato dal pathos più puro del soggetto, sulle orme di Bergson, la volontà è stata esaltata interamente da un anarco-sindacalista come *Sorel*. Essa appare come un muscolo gigantesco di violenza formata: «force individualiste dans les masses soulevées» rovescia il corso della storia che di per sé è continua decadenza; «accumulation d'exploits héroïques» spezza ogni volta ciò che è stabilito deterministicamente; lo sciopero generale è l'elettrotecnica di questa spontaneità - la volontà non ha confini. In questa esaltazione del tutto astratta, ciò assume tratti putschistici e opponendosi realmente al corso della storia può diventare fascista. Ma vi è questo elemento reale, il fatto che il fattore soggettivo, certo solo se alleato con la tendenza obiettiva possiede la forza di contrastare il destino e di accelerare il bene possibile che incontra ostacoli. Così indubbiamente anche nel nostro mondo occidentale cova un elemento di volontà per così dire yoga; esso compare nelle complicazioni avventurose della volontà pionieristica di un tempo in America, compare in Europa nelle più o meno vaghe sottolineature della volontà, nei «decisionismi» così presto inselvaticiti dal fascismo. In ogni caso non è stato mai realizzato qualcosa di comparabile alla tecnica yoga, nonostante gli *Exercitia spiritualia* di Loyola, che del resto non mostrano alcun interesse per

la fonte dei loro effetti. In compenso i tipi europei di spontaneità fatti oggetto di una parziale riflessione mostrano una somiglianza con quelli indiani nel punto più critico: si muovono tutti in un campo obiettivamente indeterminato, o credono di potercisi muovere. Il loro presunto indeterminismo è affine all'acosmismo indiano, o quanto meno alla superstizione che il mondo esterno privo di sostanzialità e rimuovibile come il velo di Maya non sia insuperabile per una immaginazione sufficientemente energica. E' questo il prezzo con cui sino ad ora ha dovuto essere pagato qualunque avvicinamento all'«hidden storehouse of energy»; in ciò vi è in ultima analisi *un'unica eccezione*. Significativamente essa si colloca nella primavera del *rinascimento*, temerario e indagatore della natura, e l'eccezione si chiama *Paracelso*. E' certo che tutte le moderne utopie della volontà che abbiamo ricordato fanno l'effetto di versioni infiacchite delle intenzioni, peraltro sempre obliate, di Paracelso, *lo stratega della concentrazione nel microcosmo Uomo*. In lui, solo in lui, la stessa connessione con un soggetto della natura presupposto non resta senza sviluppi; è la connessione che nella prassi yoga si presenta al massimo in termini mitologici, come un trascendente divenire Krishna, come conseguimento del Vibhuti divino, mentre manca la connessione con un soggetto mondano della natura. Certo anche in Paracelso è dapprima importante il pathos della velleità *nell'uomo stesso* e dell'immaginazione che essa fa nascere da sé. Nei libri *Paramirum*, *Paragranum* egli ricorda l'evocazione magica in questi termini: «Dovete sapere che l'effetto della volontà è un punto importante nella medicina. Ne segue infatti che un'immagine ne evoca magicamente un'altra, non in virtù dei caratteri o di cose simili, per mezzo della cera vergine, bensì l'immaginazione oltrepassa la propria costellazione (dell'immagine) così che diventa un mezzo per rendere perfetto il suo cielo, vale a dire la sua volontà umana. Come uno scultore prende un pezzo di legno e vi intaglia ciò che ha in mente, allo stesso modo l'immaginazione crea con la materia astrale. Ogni immaginazione dell'uomo proviene perciò dal cuore: il cuore è il sole nel microcosmo. E dal piccolo sole del microcosmo l'immaginare giunge al sole del grande mondo, al cuore del macrocosmo; così l'imaginatio microcosmi è un seme che si materializza. Se noi uomini conoscessimo rettamente il suo animo, non ci sarebbe per noi nulla di impossibile sulla terra; rispetto a ciò le cerimonie, il tracciare cerchi, i suffumigi, i sigilli e così via

non sono che scimmiettature e inganni. L'imaginatio è confermata e compiuta ad opera della fede nella sua realizzazione, poiché ogni dubbio distrugge l'opera; la fede deve confermare l'immaginazione, poiché la fede porta a compimento la volontà» (*Werke*, Huser, I, pp. 334, 335; II, pp. 307, 513). Ma una simile fede già nel soggetto non è così priva di connessioni come succede nelle tecniche della volontà isolate, con la loro volontà armata sempre e solo con se stessa. Al contrario il *fondamento della connessione interiore*, in cui si colloca la volontà, si chiama in Paracelso «Archeus», cioè il soggetto della natura nell'uomo. Archeus è l'immagine agente in base a cui la materia organica si congiunge nella generazione, è presente nel seme e in seguito compenetra, anima e conserva il corpo; ogni volontà e immaginazione risiede in Archeus e possiede la sua forza solo in *accordo con esso* e inoltre solo in *accordo con la forza generale cosmica della natura universale*, che Paracelso chiama «Vulcanus». L'intenzione di Paracelso è di delimitare e fondare in questa duplice connessione l'immaginazione, sbarazzandola così del carattere follemente astratto che assumerà successivamente, come pure del donchisciottismo solitario. Senza che egli tuttavia - e questo è decisivo per il potere con cui qui il soggetto della «magia naturale» è approfondito e tenuto saldo - ammetta che una qualunque opera tecnica, sia medica sia chimica, possa riuscire se non con il concorso della «leva che ci innalza ad Archeus-Vulcanus». Si è già accennato che il rifiuto europeo dell'energia yoga rappresenta sul terreno del metodo la stessa cosa che sarebbe accaduta se i greci a partire dalla loro conoscenza delle proprietà elettriche dell'ambra avessero rifiutato la possibilità di una dinamo. Questo confronto, illustrato con Paracelso, possiede ancora un altro senso, assolutamente letterale: esiste in effetti *un'analogia tra l'energia del soggetto non sviluppata e il puro elektron greco, tra quella sviluppata in futuro e la dinamo*. La tecnica yoga sembra già in ogni caso conoscere ciò che, con un paragone estremo, si può chiamare la bottiglia di Leida o la macchina elettrica di questo campo (anche se ancora per molto priva di induttori o di catodi); ma l'Europa, concentrando esclusivamente sui fattori naturali esterni il suo sguardo, si è preclusa la strada di un perseguimento fondato e consistente delle intenzioni di Paracelso. Ciò che si designa con spinta vitale, energia della volontà si è di certo sviluppato solo con la *condizione organico-psichica* della materia, non può essere perciò trattato e misurato sul

piano dell'energia meccanica, se non con chiacchiere analogiche di nessun valore: non c'è un equivalente del calore per la forza di volontà. Inoltre l'energia psichica, al massimo metaforicamente, e anche qui solo con una metafora esagerata, può spostare le montagne: una corrente magnetica è in grado di far ruotare i piani di polarizzazione della luce, mentre nemmeno la più concentrata delle volontà è in grado di alzare da terra una matita. E proprio la fisica dell'apparente azione a distanza dell'elettricità induttiva fece sostenere al suo scopritore, Faraday, questo principio: «Non esiste azione a distanza senza la mediazione della materia interposta»; e in modo anche più pregnante: «Se si riuscisse con la forza della volontà a muovere anche solo un filo di paglia, dovrebbe essere cambiata la nostra concezione dell'universo». L'intervento della volontà nel mondo senza un apparato esterno di macchine, come la prassi yoga sostiene di praticare e come Paracelso l'intendeva, non presuppone in ogni caso alcuna materia interposta, e un simile intervento è effettivamente del tutto incompatibile con il mondo del meccanicismo ovvero con un mondo concepito in termini puramente meccanicistici. Ma tuttavia viene posto qui un problema tecnico-utopico legittimo perché, all'interno di una materia non più mozzata meccanicisticamente, non ha paura di affermare che la volontà e l'immaginazione sono fattori naturali sui generis. Ciò ha sempre animato la speranza che nell'uomo risieda la leva a partire da cui il mondo anche tecnicamente possa essere riposto sui cardini. Che nella materia umana vi sia una potenza dormiente, che non conosce neppure le sue forze, che certo si presenta in migliaia di esperienze disordinate, ma in nemmeno una teoria adeguata. Qui si cela il futuro, un problema legittimo del futuro: esiste in effetti un enorme contenitore di forze che risiede al vertice della nostra coscienza, grazie ad esso gli uomini percorrono la loro strada che è diversa da quella del divenuto. Con quel senso obiettivo che proprio Paracelso insegna contro le esagerazioni, come mago realista, ma appunto realista: la spontaneità si estende precisamente fin dove il reale glielo consente, quel reale *dalle cui forze essa trae origine e al cui processo correlativamente si orienta*. Certo questo reale è costituito altrimenti che il reale del meccanicismo, che rappresenta solo la parte distaccata dall'uomo, anzi spesso isolata e reificata in questa exteriorità. Il possibile campo d'azione dell'uomo nella natura è sicuramente più vasto, meno conchiuso; e può esserlo - e questo ci riconduce al tema

principale - sulla base di quel possibile soggetto della natura che si genera non solo soggettivamente ma anche oggettivamente e si attiva utopicamente.

Co-produttività di un possibile soggetto della natura ovvero la concreta tecnica dell'alleanza

Anche le forze esterne non sono sempre così indubitabilmente presenti come sembra. Spesso furono un mero nome per ciò che non si sapeva spiegare, un nome ampolloso che nascondeva l'ignoranza. L'oppio ad esempio addormenta perché contiene una «vis dormitiva»; della stessa serie fa parte anche la forza vitale. Ciò che dovrebbe esser spiegato diventa così la spiegazione stessa, il lavoro analitico si ferma di fronte a una parola trovata improvvisamente, diventa una «facoltà». Dietro a tutto ciò c'è ancora un altro elemento, contenuto nella forma linguistica: la credenza negli spiriti. Quanto più speciale appare una forza (come appunto la «forza soporifera» dell'oppio, o per citare uno scherzo di Mörike, quella della febbre scarlattina, la malvagia «fata Briscarlatina»), tanto più essa è vicina a rappresentazioni animistiche. Per questo la fisica tentò sempre più di ridurre a termini generali meccanici, sulla linea della pressione e dell'urto, le forze designate singolarmente. L'affinità chimica è la forza reale da cui gli atomi sono tenuti insieme nella molecola, coesione è la forza con cui sono tenute insieme le molecole, e il suo contrario, nei gas, si chiama allora forza d'espansione. Ma già da oltre cent'anni Davy e Berzelius hanno tentato di spiegare l'affinità chimica mediante attrazione o repulsione elettrica, una spiegazione che falliva solo con il legame chimico di atomi della stessa natura, ovvero con gli atomi del carbonio (in catene e anelli); la ricerca sugli elettroni basata sulla teoria quantistica è sul punto di ricondurre integralmente a processi subatomici la cosiddetta forza dell'affinità chimica. La teoria della relatività generale cerca infine di superare anche la cosiddetta forza di gravità come forma di energia peculiare, anzi come energia in sé, spiegandola a partire dalla struttura matematica di un continuum quadridimensionale. Che un corpo sia attratto significa di conseguenza solo ch'egli descrive nello spazio curvo una linea più breve, una linea geodetica. Lo spazio è curvo particolarmente in prossimità di

grandi masse, quindi un corpo in questo spazio dà l'impressione di compiere delle parabole o delle ellissi. Ma esse appaiono tali solo all'intuizione euclidea, e solo in uno spazio piano rendono necessaria l'assunzione di una forza di gravità. La tendenza fisicalistica cerca di definire ogni manifestazione di forze come irregolarità locali all'interno di un continuum metrico, non-euclideo, curvo. E' evidente che così scompare quanto meno la specifica pluralità delle forze, come da molto tempo è scomparsa la loro appartenenza a una categoria superiore o inferiore. Si adempie così ciò che proprio Newton ha profetizzato nella sua *Ottica*: «Non si dice proprio nulla affermando che ogni specie di cose è dotata di una sua specifica qualità occulta, grazie alla quale agisce e produce effetti visibili. Se invece si derivassero dai fenomeni due o tre principi generali del movimento e se si indicasse come da questi chiari principi seguano le qualità e gli effetti di tutti i corpi, si sarebbe compiuto un grande progresso nell'indagine della natura, anche se non si fossero ancora scoperte le cause di questi principi». E tuttavia, le forze specifiche, in quanto sono proprie della forma d'azione non ingannevole di un gruppo di fenomeni, non sono ancora liquidate da questa *quantificazione generalizzante*, nemmeno la malfamata «vis dormitiva» dell'oppio è liquidata in tal modo. Poiché la quantificazione rende tutti i gatti grigi, ignora i modi distinti in cui la forza naturale generale si manifesta ed è attiva. Fa trionfare un'uniformità meccanica sui gradi in ogni caso qualitativi dello sviluppo, un principio di identità (non solo della conservazione) dell'energia ai danni del suo nucleo in ogni caso ancora in fermento (*inquiétude pous-sante*, secondo Leibniz) e delle sue oggettivazioni qualitativamente sempre più elevate (entelechie, secondo Aristotele). Proprio la riduzione delle diverse dominanti dinamiche a un'unica forza fondamentale della natura non può essere una riduzione che analizzi ogni cosa in termini fondamentalmente meccanicistici. Non può essere neppure una riduzione nel senso della teoria elettromagnetica della luce, né nel senso del riconducimento di tutti i fenomeni ad una semplice legge universale dei campi. Altrimenti tutti i nuovi nomi assunti dalla forza agente e seminale come «carica», «nodi energetici», «campo» e addirittura la peculiare concezione dei «gradi di energia» (espressi nella struttura atomica mediante numeri quantici interi) sono per tre quarti astrazioni più che mediazioni. Restano, nonostante la loro astrazione non meramente quantitativa

ma di tipo matematico superiore, delle *quantificazioni* isolate di una *natura naturata*, anziché *penetrazioni nell'elemento produttore di una natura naturans*, quanto meno concepita come *agens*. Ma la fisica proprio in quanto dialettica resta riferita a un nucleo di forza come *natura naturans*, anzi a un nucleo qualitativo sia in sé che nelle sue produzioni. Già ciò che accade nell'atomo, questa strana origine, oscura come qualunque inizio mantenuto isolato, non può essere pensato in modo concreto senza un tentativo di scorgere i tratti qualitativi della forza naturale che agisce in tal modo. Men che mai sono sufficienti la radiazione ultravioletta o la ionizzazione degli strati superiori dell'aria per afferrare e spiegare in modo esauriente qualcosa di così oggettivamente qualitativo come una tempesta o un temporale. Comprendere un fenomeno del genere cogliendolo nella sua totalità era proprio ciò che cercava, almeno come intenzione, Paracelso, per quanto egli non sia riuscito a liberarsi da elementi mitici: nello specifico «nodo di energia» di «Archeus» si cercava la natura della forza umana, in quello generale di «Vulcanus» la natura della forza cosmica. Se Archeus doveva essere la forza naturale individualizzata, Vulcanus era la «virtus degli elementi» che, in quanto tale, percorre il cosmo, brucia, piove, fulmina, era la designazione anche di un'essenza naturale con milioni di teste, mediante cui si fonda la connessione del tutto. Certo anche queste sono solo parole e nomi, per di più mitologici, ma non coprono l'ignoranza, delimitano invece il luogo della connessione obiettivamente possibile o del concetto di mondo per il fattore energetico soggettivo dell'immaginazione. Archeus e Vulcanus o ciò che da allora è stato designato con il nome di «produttività» della natura in una filosofia della natura dinamico-qualitativa, tutte queste derivazioni ancora mitiche da Pan o da Isi, sono più prossime, in ciò che designano di non-mitico al concretum dell'esperienza della natura e alla correlazione con il suo fattore produttivo delle verità parziali o astratte del meccanicismo. L'elemento paracelsiano è solo un segno di questo altro lato della natura, ma è un segno ammonitore e non rimovibile meccanicisticamente. La filosofia della natura dinamico-qualitativa di Schelling e dello stesso Hegel, in quanto connessa con la produttività fisica, si muove del tutto all'interno di questo tratto paracelsiano ed è essa stessa solo un segno, ma il segno di una natura mediata, al di fuori del settore meccanicistico. Senza tale mediazione l'elemento fisico non è altro in effetti che il

cadavere dell'intelletto astratto, con essa soltanto si dischiude anche qui, in un effettivo realismo, la natura della tensione dialettica, senza tutto il grigiore che appare sotto la superficie multicolore sconfessata meccanicisticamente, senza un puro caput mortuum alla base prima dell'essere. Se esiste un focolare di produttività nella natura, allora la struttura di questa origine non è esauribile con modelli subatomici e neppure con una legge universale dei campi. E in particolare non la struttura di un'origine che, anziché limitarsi agli inizi, con sempre nuovi interventi continua a muoversi attraverso il processo cosmico e nella sua compagine, nella tendenza a manifestarsi. Tutto ciò non può dischiudersi al meccanicismo; il reale problema del principio agente, che attiva il movimento così come il cambiamento dialettico dei fenomeni naturali, è un'implicazione che esiste anche quantitativamente, ma non è perseguibile solo quantitativamente. Proprio dell'attitudine meccanica è il limitarsi a inizi mantenuti nel loro isolamento e più ancora è l'obliare, al di là del prodotto e delle sue relazioni, la relazione originaria della produttività stessa. Ma il correlato obiettivo della trasformazione tecnica del mondo dev'essere fondato per la tecnica concreta in una tendenza obiettiva di produzione del mondo, come, mutatis mutandis, per la rivoluzione concreta si fonda in un'obiettiva tendenza di produzione della storia umana. E' presupposta una co-produttività della natura, quella che appunto Paracelso aveva in mente, allorché la natura gli appariva già come amica o utopicamente tale da poter esser resa amica, «colma al suo interno di rimedi, colma di mille ricette, un'unica farmacia», un cosmo in cui l'uomo giunge a sé, così come il microcosmo uomo fa giungere a sé l'intero universo.

Per il fatto che la radice delle cose venne utilizzata in modo concomitante essa parve afferrabile. L'esperimento è mediatore tra uomo e realtà non-umana ed esso dovrebbe nella misura del possibile procedere così a fondo da ricercare il flusso nella stessa realtà non umana. Anzi al punto da ricercare l'accesso a quel focolare su cui sono state cucinate le cose esterne e su cui esse, in alleanza con il soggetto della natura, con la tendenza della natura, dovranno continuare ad essere cucinate. «Ogni chicco», diceva Meister Eckart (Sermone 29), «ogni chicco vuol dire frumento, ogni metallo vuol dire oro, ogni nascita vuol dire uomo»; proprio la storia dello sviluppo, da Aristotele a Hegel, a differenza del

meccanismo statico, ha in sé l'obiettività di questo intendere. E la sua attività nel focolare, la produzione e lo sviluppo naturale delle forme non a caso è stata pensata a fondo nel momento in cui il concetto metodico del produrre fu trasformato da Fichte nel concetto universale di un «atto» (con priorità del fare sull'essere) e da Schelling addirittura nel concetto (con i tratti rinascimentali della natura naturans) di una «produttività originaria» - in sé ancora priva di forme. Solo una considerazione parziale e priva di partecipazione assume perciò la natura come prodotto, la fisica speculativa la riconosceva come produttiva e come tendenza. Al riguardo Schelling fornisce la seguente considerazione - del tutto incomprensibile alla meccanica, anzi già ad una scienza contemplativa: «Noi conosciamo la natura solo in quanto attiva, poiché è impossibile filosofare su un oggetto che non si possa mettere in attività. Filosofare sulla natura significa innalzarla dal morto meccanismo di cui essa pare prigioniera, vivificarla, per così dire, con la libertà e collocarla nel proprio libero sviluppo - in altre parole significa liberare se stessi dalla concezione abituale, che scorge nella natura solo ciò che accade - al massimo l'agire come fatto, ma non l'agire stesso nell'agire» (*Werke*, I, 3, p. 13). Mentre dunque nella concezione consueta l'originaria produttività della natura scompare dietro il prodotto, nella concezione filosofico-concreta dovrebbe scomparire il prodotto dietro la produttività. Certo sia Schelling sia Hegel fanno approdare la storia della manifestazione della natura nell'uomo *presente*, anzi al luogo del *cominciamento della storia*, e Hegel più di Schelling, che nei «molteplici e intricati monogrammi degli oggetti» scorge ancor sempre un significato indecifrato, un significato che non è ancora divenuto del tutto chiaro nello spirito umano. In Hegel la natura, «un dio bacchico che non si imbriglia e non si contiene da sé», già nella storia presente viene del tutto imbrigliata, compresa e superata, cosicché non rimane in essa alcun resto sostanziale. Questa spiegazione del tutto antiquaria che colloca nel divenuto e nel passato la produttività della natura e i suoi prodotti è evidentemente diversa dall'avvicinamento, che peraltro sia Schelling sia Hegel perseguono, alla radice della natura; avvicinarsi a essa non ha in sé alcun significato produttivo, se è appassita. Ma in realtà essa non è appassita, né la storia umana, nella sua corporeità, nel suo ambiente e prima di tutto nella sua tecnica, è legata alla natura solo come a qualcosa di passato. Al contrario, *la*

natura definitivamente manifesta come la storia definitivamente manifesta è situata unicamente nell'orizzonte del futuro, e solo a questo orizzonte convergono le categorie di mediazione della tecnica concreta che ci possiamo fondatamente attendere in futuro. Quanto più sarà possibile al posto di una tecnica esteriore, una tecnica di alleanza, mediata con la co-produttività della natura, tanto più sicuramente le forze costitutive di una natura congelata riprenderanno nuovo vigore. La natura non è una realtà passata, è piuttosto il terreno edificabile non ancora ripulito, il materiale da costruzione non ancora adeguatamente presente per quella dimora umana non ancora adeguatamente presente. La capacità di questo problematico soggetto della natura di partecipare alla edificazione di tale dimora è appunto il correlato utopico-obiettivo della fantasia utopica umana, quale fantasia concreta. E' certo perciò che la dimora umana non risiede solo nella storia e sul fondamento dell'attività umana, ma poggia anche prima di tutto sul fondamento di un soggetto della natura mediato e sul terreno edificabile della natura. Il concetto-limite di questa non è l'inizio della storia umana, dove la natura (che è costantemente presente durante tutto il corso della storia e ne costituisce l'ambiente) si rovescia in spazio del regnum hominis, ma dove la natura si rovescia in luogo giusto e, non più estraniata, sorge come bene mediato.

Tecnica senza violentamento; crisi economica e incidente tecnico

La proprietà privata non estrania solo l'individualità degli uomini, bensì anche quella delle cose.

Marx, *La sacra famiglia*

Non essere costretti a sorvegliare la forza del fuoco, non è ancora possibile, da nessuna parte. Vapore, gas acceso, corrente lavorano assoggettati con l'astuzia, imbrigliati, resi sicuri, una grande sagacia vi è incorporata. Una connessione con il nucleo delle forze agenti, quale quella tentata da Paracelso, al tecnico contemporaneo appare pura stravaganza. Ma è altrettanto facilmente visibile, partendo dallo stadio attuale della tecnica, che ciò che ad essa manca per essere meno artificiosa è proprio questa stravaganza. Tale artificiosità è qualcosa di più e di diverso dalla costruzione del nido umano, che chiamiamo casa, o dal muoversi

con delle ruote, benché neppur queste siano presenti in qualche essere vivente. Tutto ciò ha infatti ancora un punto d'appoggio, come le mani hanno un punto d'appoggio quando suonano il piano, anziché raccogliere cibo o strozzare nemici. Addirittura l'esistenza tecnica allontanata dall'organico non ha bisogno di essere artificiale, se avviene, ciò che è decisivo, in una società mediata socialmente, in una società non disumana e se prende parte a tale mediazione. L'artificialità che qui abbiamo in mente poggia piuttosto sul predominio dell'astrattezza dell'esistenza borghese, soprattutto tardo borghese, un'astrattezza (non-mediazione con l'uomo e con la natura) di cui fa parte anche la tecnica-astuzia, accanto allo scatenamento così progressivo delle forze di produzione che essa ha apportato. E così la tecnica borghese nonostante tutti i suoi trionfi appare come mal amministrata e mal relazionata al tempo stesso; la «rivoluzione industriale» non si relaziona concretamente né con il materiale umano né con quello naturale. Di essa è parte integrante la *miseria* che ha diffuso tra gli uomini, al suo primo inizio e sempre di nuovo. Il tranquillo artigiano perse il pane, la vita nelle fabbriche inglesi era infernale, il lavoro a catena è diventato più pulito, ma non più piacevole. Di qui, dalla spinta astratta al profitto, scaturisce l'*imbruttimento* che macchine e lavoro con le macchine hanno diffuso in tutto il mondo. Il capitalismo più le merci prodotte meccanicamente hanno comportato la distruzione delle vecchie città, delle belle case proporzionate e dei loro mobili, della silhouette piena di fantasia propria a ogni costruzione organica. Al loro posto verso la metà del XIX secolo è subentrata un'architettura che è l'anticamera dell'inferno, condizione della classe lavoratrice, ma che corrisponde anche all'ambiente di lavoro nel quale e sotto la forma del quale si presentò dapprima la macchina trionfante. Nel suo romanzo *La bottega dell'antiquario* Dickens ha descritto questo primo paesaggio industriale in modo così indimenticabile che non c'è centrale elettrica d'oggi, per quanto linda essa sia, in grado di vincere questo suo precipitato, «la terra spoglia, devastata all'intorno», «l'infinito ripetersi delle stesse brutte forme noiose, orrori da incubo», «l'assordante rumore delle macchine e il fumo avvelenato che oscurava la luce e appestava l'aria torbida». Indubbiamente da allora pulizia e ordine sono cresciute, più ancora di quello morale il luddismo estetico ha perduto la sua attualità, il dickensiano paesaggio delle macchine

sussiste solo più in zone abbandonate e in rovina del XIX secolo e nella sua bruttezza demonico-grotesca diviene persino un nuovo oggetto estetico, un oggetto surrealistico: ma il surrealismo non legittima il suo oggetto, bensì lo interroga e neppure la più asettica forma funzionale o la cosiddetta arte ingegneristica odierna riesce a coprire la desolazione e l'estraniamento. Ha tuttavia progredito nella stessa misura in cui le macchine sono state raffinate e staccate da modelli organici. Ciò che manca alla tecnica, nella sua postazione sempre più avanzata, ma anche sempre più solitaria, è la connessione con il vecchio mondo cresciuto organicamente, da cui il capitalismo si è staccato, come pure la connessione con un elemento della natura favorevole alla tecnica stessa, a cui il capitalismo astratto non potrà mai trovare il possibile accesso. Il mondo borghese delle macchine si colloca tra il mondo perduto e quello non ancora conquistato; in ragione del suo aspetto progressivo, del suo scatenamento finora vastissimo di forze produttive, dovrà restare all'opera ancora a lungo in una società non più capitalistica, ma resta nonostante tutto contrassegnato dal pallore e dall'aridità propri all'intero mondo capitalistico. Quest'aspetto cadaverico si comunica non da ultimo anche alle merci prodotte sino a oggi dalle macchine, a differenza visibilissima dai vecchi prodotti artigianali; e non c'è arte ingegneristica, che si estenda dalle installazioni di fabbriche ai loro prodotti, con tutto il suo funzionalismo e con la sua orgogliosa assenza di fantasia, che sia in grado di celarlo. Kant aveva definito il genio artistico come quella facoltà che crea come la natura. E certo non solo nel senso che il genio crea la sua opera involontariamente e necessariamente come la natura, ma anche nel senso che le sue opere, per quanto superino e debbano superare la natura, «agiscono come natura e come natura debbono poter essere considerate». L'intelligenza tecnica non è certo intelligenza artistica, le interessa una forza, non una bellezza supplementare, tuttavia è egualmente un'intelligenza che conferisce forma, in quanto generazione e ricomposizione supplementare nel materiale. Così il criterio estetico kantiano, mutatis mutandis, vale anche per il genio tecnico, ovunque si sforzi di procedere oltre la semplice tecnica dell'astuzia, come genio futuro-concreto. Non osta a ciò il fatto che Kant consideri un soggetto nella natura (natura naturans) come qualcosa che può soltanto essere aggiunto nel pensiero alla natura, simile, come dice Kant, a una immanente «tecnica della

natura» stessa. La stessa preminenza che ha in Kant il mero meccanicismo naturale newtoniano non può impedire nella *Critica del giudizio* quel modo di concepire - per quanto ancora riflettente o ipotetico - che è in grado di rapportarsi a una natura naturans, anzi a una natura supernaturans. Certo, un soggetto della natura (che non sia solo l'antica Isis secolarizzata) resta problematico sino a che con esso non è riuscita alcuna concreta mediazione da parte dell'uomo, il più giovane dei figli della natura. Ma questa possibilità rimane aperta ed è tracciata nell'oggetto, non solo nella nostra capacità di concepirlo, in una capacità di concepire che non sarebbe possibile neppure come problematica senza un materiale naturale che agisse in essa. Riassumendo dunque, senza far intervenire alcun elemento speculativo: *esiste la disposizione, la possibilità reale di un soggetto della natura*, cogliendola essa è condotta al tipo di relazione di Faust con il fuoco, relazione che supera la natura solo per mediarla con il meglio in essa latente, per il nostro meglio.

Se il fuoco è solo domato, sorvegliato, resta estraneo. La traccia sua propria, con cui si presenta, è allora quella di un assoluto pericolo, anche se la sua forza supplementare fosse amministrata socialmente meglio di come accade ora. Nella forma di società che persiste ancor oggi non si può davvero conoscere nulla dello spirito affine, che proprio nel fuoco ci rivolge il suo volto. Esiste una paura specifica dell'ingegnere, paura di essersi spinto troppo lontano, oltre i confini della sicurezza, non sapendo con quali forze ha a che fare. E non da ultimo da tale mancata mediazione nasce la conseguenza più evidente del fatto di aver trascurato il contenuto: *l'incidente tecnico*. L'incidente rivela prima di tutto come il contenuto delle forze naturali, ancora così poco mediato con noi, non si lasci rimuovere dall'astrazione senza danni notevoli. Anzi emerge qui al contempo, per tutti gli incidenti che coinvolgono gli uomini e tra loro e nel loro rapporto con la natura, un sorprendente tratto comune assai istruttivo: *l'incidente tecnico non manca di affinità con la crisi economica, la crisi economica non manca di affinità con l'incidente tecnico*. Certo le differenze tra i due sono più visibili, in parte anche maggiori della loro affinità, per cui l'analogia sembra paradossale. L'incidente tecnico appare come l'incrocio casuale di movimenti retti da leggi, come esteriore e impreveduto loro punto di intersezione; la crisi economica invece si sviluppa in modo del tutto non casuale all'interno del modo di

produzione e di scambio dell'economia capitalistica stessa, come una delle sue contraddizioni che si induriscono sempre più. E tuttavia, in profondità, i due tipi di catastrofi si corrispondono, in quanto nascono entrambe in ultima analisi da un *rapporto mediato malamente, astratto, degli uomini con il substrato materiale del loro agire*. Per fronteggiare l'incidente tecnico esistono alcune misure di sicurezza, che sono più intelligenti e basate su una conoscenza un po' più ricca rispetto all'impotenza con cui la borghesia fronteggia le crisi economiche; e le misure di sicurezza tecniche aumentano allorché migliorano la verifica dei materiali, i rilevamenti, la meteorologia; ma la natura non è con ciò divenuta buona amica del suo tormentatore e una diminuzione del rischio non fa uscire il rapporto tecnico-borghese con la natura dalla sua astrattezza. La stessa tecnica bellica, benché razionalizzi direttamente proprio l'incidente (altrui), in quanto tecnica assolutamente consapevole delle catastrofi a danno dei nemici, è astratta, puramente canalizzante. La bomba atomica è certo la gloria imperitura della cristianità americana, si è paragonato lo splendore della sua esplosione con la luce che circonda il Cristo di Grönewald sull'altare di Isenheim, ma la paura dell'ingegnere, e non solo quella politica, qui sussiste davvero a ragione. Anche la catastrofe prodotta sinteticamente non si avvicina di più alla natura, di cui imita con astuzia suprema gli altoforni stellari. Così ovunque nel suo orizzonte la tecnica borghese ha una produzione casuale, che si svolge a partire da un incontro non dominato, non mediato tra due necessità unicamente esteriori. E questo caso non è solo il rovescio della necessità esterna, mostra in essa al contempo che non solo l'uomo è centralmente poco mediato con le forze della natura, bensì che la causa naturale stessa non è ancora mediata con se stessa. Perciò ogni catastrofe tecnica implica di volta in volta anche la minaccia del nulla, in quanto definitiva assenza di mediazione; in tutti i crolli questo caos fornisce una delle sue prove. Quest'aspetto è stato già chiarito nella seconda parte «Fondazione» (cfr. p. 365): «L'utilizzabilità dialettica del nulla non nasconde nemmeno la pre-apparizione, completamente antistorica, nella quale il nulla compare come distruzione pura e semplice, come un covo di assassini che nella storia torna ad aprirsi sempre di nuovo». La non-mediatezza tecnica, che in fondo in fondo vige oggi, non viene diminuita neppure dal caso - sempre sorprendente - di una *congruenza esteriore*. In effetti al calcolo astratto-borghese,

così possentemente sviluppato in termini fisico-matematici, corrisponde nella natura stessa un segmento, ovvero quello meccanico. Come la teoria-prassi dell'industria moderna dimostra, nella natura fisica esiste una parte per così dire di astrattezza concreta; anche per questa ragione il pensiero in termini di calcolo continuerà a valere per un bel pezzo sul piano tecnologico anche dopo il tramonto del suo fondamento borghese. Ma il puro elemento meccanico ha la sua stessa legge solo come legge che vige su mere casualità, è astorico, stereotipo e senza contenuto come lo stesso caos, la cui reificazione o crosta è indicata con tutta chiarezza dalla sua meccanicità. Così neppure questa parziale congruenza con una natura non posta in libertà, con una natura senza contromossa rispetto al nulla, può giovare a liberare la tecnica astratta dalla sua astrattezza. La mancanza di mediazione con il suo materiale resta un tratto ampiamente comune sia all'economia che alla tecnica borghesi; nella società post-borghese si mostreranno mutamenti nella tecnica così intesa. Certo la tecnica borghese in virtù della sua affinità elettiva con i meccanismi naturali è significativamente più solida dell'economia capitalistico-astratta, neppure le audacie non-euclidee le sono negate; come abbiamo visto, esse si delineano in modo notevole. Tuttavia la crisi e l'incidente sono un limite insuperabile per entrambe le astrattezze; poiché entrambe sono contemplative, sono idealistiche, ad entrambe è propria l'indifferenza autenticamente idealistica della forma rispetto al contenuto. E non solo nelle crisi, ma anche nella catastrofe tecnica; ovunque presenta qui il suo conto l'assenza di mediazione dell'homo faber borghese con la materia della sua opera, soprattutto con la produttività non trovata, con la tendenza e la latenza presenti nella stessa materia naturale. *E solo quando il soggetto della storia, l'uomo che lavora, si concepirà come produttore della storia e di conseguenza avrà superato il destino nella storia, potrebbe avvicinarsi anche al focolare della produzione nel mondo della natura.* Marx determinava la materia storica come rapporto dell'uomo con l'uomo e con la natura; dove questo rapporto, come nella società borghese, è continuativamente e per definitionem calcoli astratto, neppure la materia naturale che coopera in questo rapporto può essere ancora una materia di concreto benessere. Il marxismo della tecnica, quando un giorno sarà pensato sino in fondo, non sarà una filantropia per metalli maltrattati, bensì la fine della trasposizione ingenua del punto di

vista dello sfruttatore e dell'addomesticatore di animali sulla natura. Lo scrutare a fondo, al di là di tutte le differenze, il nesso esistente tra il comportamento borghese dell'uomo con l'uomo e quello con la natura non elimina ancora l'estraniamento tecnica della natura, elimina però la sua buona coscienza. Non senza motivi il Nord America, che è nato direttamente dal capitalismo e non ha esperito altro che questo, non ha alcun rapporto con la natura, neppure mediato esteticamente. Il fluire della natura intesa come amica, la tecnica come liberazione e mediazione delle creazioni dormienti nel grembo della natura, ciò appartiene a quello che vi è di più concreto nell'utopia concreta. Ma anche solo l'inizio di questa concretezza presuppone un concretarsi dei rapporti interumani, vale a dire la rivoluzione sociale; prima non esiste nemmeno una scala, per non parlare di una porta che apra alla possibile alleanza con la natura.

Gigante incatenato, sfinge velata, libertà tecnica

È assurdo perciò attendersi un bene sicuro da un'invenzione, che sta solo per sé. Non sempre essa è migliore della società che la produce e la utilizza, anche se da quella si può ricavare molto di più che da questa. Il giubilo per grandiosi progressi tecnologici non vale nulla in ogni caso, se non si pensa insieme alla classe e alla condizione della classe per cui tali prodigi avvengono. Si è avuta da poco una gigantesca tecnica bellica ed è stato un unico tremendo disastro proprio quando dal punto di vista capitalistico funzionava senza incidenti. In luogo di una sola Troia in fiamme ce ne sono state migliaia: la crisi sociale del capitale trapassò di per sé nel più grande tra tutti gli incidenti: nell'incidente sociale della guerra. A progressi nel «dominio della natura» possono corrispondere dunque enormi regressi della società e allora anche il «dominio della natura» assume questi tratti. Del resto esso è in quanto tale una manifestazione della società del dominio; l'immagine dello schiavo d'acciaio è desunta dallo schiavo in carne ed ossa. E il rapporto tecnico con la natura ripete in altra forma il rapporto sociale borghese con le tendenze e i contenuti incompresi nella propria sfera d'azione: qui come là, l'attività non va oltre la mera utilizzazione di chances; qui come là non c'è comunicazione con la materia dell'accadere. Dove comunque la storia e la società

rappresentano ciò che è fatto dagli uomini, ma la natura oltre a questo anche ciò che dall'uomo non è stato fatto e che il ricambio organico con lui ha lasciato ancora intatto. Quanto maggiore è la frattura, tanto meno una relazione puramente astratta è in grado di oltrepassarla. Il violentamento e l'assenza di mediazione restano perciò tecnicamente imparentati nella società borghese; ogni invenzione ne è determinata e limitata. Così ancora una volta diviene chiaro che la tecnica di cui abbiamo disposto sino ad ora sta nella natura come un esercito d'occupazione in terra nemica, non sa nulla dell'interno del paese, la materia della cosa la trascende. Due figure che compaiono in un monumento fondamentalmente onesto, quello dedicato al chimico Bunsen a Heidelberg, illustrano bene questo duplice aspetto: un gigante incatenato a sinistra, la forza della natura sopraffatta; una donna velata a destra, la natura come Sfinge. *Ma se la natura non fosse velata, il gigante non sarebbe in catene*: catene e velo sono qui dunque allegorie dello stesso stato di cose e da nessuna parte sono più sicuramente correlativi che nella società dominata dall'astrazione. Per ciò che concerne quest'ultima in rapporto con la natura, è noto che a partire da Bunsen, Helmholtz, Einstein, Heisenberg essa è divenuta incomparabilmente più grande; questo è il rovescio della nuova fisica altrimenti così audace e fiorente. La relativizzazione dei nessi sociali e del calcolo aziendale invalso sino ad ora si riflette nella disgregazione di qualunque relazione concreta con la natura in generale. Da una parte incalza così l'idealismo soggettivo, Berkeley approda alla fisica, soprattutto in Inghilterra, dove non era mai morto del tutto. Dall'altra, da quella della natura, si presume che dilegui la stessa realtà concepibile, non solo quella intuitiva; l'assenza di mediazione con la natura naturans diventa un punto d'onore metodologico e diviene in ogni caso assoluta. Questi sono i riflessi della dissoluzione di una società, della sua crisi, della sua propria caoticità; essi si manifestano nel modo in cui essa dimezza la sua fisica. Nel modo in cui essa la isola lontano da ogni rapporto microcosmo-macrocosmo e più che mai lontana dalla dialettica della natura, dal rapporto fisico soggetto-oggetto. Ma il neo-berkeleyismo è diventato ciò che vi è di più lontano dalla forza agente e seminale, con interpretazioni che non contengono assolutamente enunciati di filosofia naturale, ma unicamente un enunciato sociologico di modo che l'agnosticismo e il mondo caotico dei Jeans e degli

Eddington, dei Mach e dei Russell fanno parte dell'ideologia tardo-capitalistica, non della filosofia della natura. La totale estraniamento dal contenuto della natura rende così doppiamente la tecnica un artificio, acutizza doppiamente la relazione tra natura eternamente velata e gigante eternamente in catene. L'allontanamento dall'organico, in quanto passaggio della tecnica in ambiti naturali sempre più lontani dall'uomo, ha rafforzato ulteriormente la sua astrattezza. Con essa, in modo sempre più precario, il suo spaesamento: alle macchine nucleari, oltre alla base sociale, manca anche quella fisica familiare. Se proprio *l'allontanamento dall'organico* deve concretamente far scaturire dal mondo le forze supplementari desiderate, allora questa eccedenza deve estendersi *non solo all'intuitivo, ma anche al non-esteriore e, di conseguenza, sempre e di nuovo alla mediazione con una natura naturans non più mitica*. La libertà socio-politica, che prende in mano le cause sociali, prosegue così sul terreno della politica della natura. Questa mediazione è tuttavia il corrispettivo tecnico e filosofico-naturale di ciò che Engels chiama il salto dal regno della necessità al regno della libertà nella relazione dell'uomo con l'uomo. Engels sottolinea il parallelo tra una necessità sociale puramente estrinseca e la necessità fisica: «Le forze socialmente attive agiscono in modo assolutamente eguale alle forze naturali: in maniera cieca, violenta, distruttiva, sino a quando non le riconosciamo e non facciamo i conti con esse. Ma una volta che le abbiamo riconosciute, che ne abbiamo compreso il modo di agire, la direzione e gli effetti, dipende solo da noi il sottometterle sempre più al nostro volere e per mezzo di esse raggiungere i nostri fini» (*Anti-Dühring*, Dietz, 1948, p. 346).²⁶ Proprio così la necessità cieca, fatta di catastrofe nell'ambito sociale come in quello fisico, viene spezzata, qui come là, dalla mediazione con le forze produttive. Qui, in quanto gli uomini divengono padroni della loro propria socializzazione, vale a dire mediati con se stessi in quanto soggetto produttore della storia; là, in quanto avviene una crescente mediazione con il *fondo* sino ad ora oscuro *della produzione e delle condizioni* delle leggi di natura. Ed Engels sottolinea con forza che entrambi gli ambiti, quindi anche entrambi gli atti di mediazione con essi e in essi, possono essere separati al massimo nella rappresentazione, non nella realtà: l'esistenza nella libertà sociale e in armonia con le leggi di natura conosciute va di pari passo. Qui come là non si deve procedere in

modo putschista, vale a dire in modo astratto; anche nella più violenta opposizione, nella mossa di superamento del divenuto il mutamento del mondo vive della tendenza obiettiva. Anche la chimica più sintetica o la tecnica nucleare così audacemente ampliata, *in quanto concreta è alleata con una realtà sintetica e da ampliarsi a posteriori nel mondo*; così deve essere e così sarà. Ciò che deve ampliarsi sinteticamente a posteriori è inscritto nella legalità dialettica della natura stessa, al di là del suo divenuto. Con una concezione che afferra la legalità della natura in modo puramente estrinseco come la concezione che hanno sviluppato la scienza della natura borghese e la sua tecnica, la necessità naturale non è certamente ancora colta né mediata in modo centrale; ciò che doveva essere dimostrato. Questa necessità in sé ancora estrinseca è ancor sempre una necessità cieca e in tal senso ancor sempre correlata più al concetto di fato dei primitivi e del mito, ovvero al destino-Moira, che a quella necessità veramente riconosciuta e così condotta alla libertà, nella quale una tecnica concreta può avere il suo concetto e il suo ulteriore produrre nella natura. Solo se Tyche e Moira, il caso e il destino, non costituissero più i momenti insuperati di una necessità naturale puramente esteriore, solo in questa precisa presenza accanto alla forza della natura la tecnica supererebbe il suo lato catastrofico e la sua astrattezza. Con ciò si intende un aggancio senza pari, una reale incorporazione degli uomini (appena saranno socialmente mediati con se stessi) nella natura (appena la tecnica sarà mediata con la natura). Mutamento e automutamento delle cose in beni, natura naturans e supernaturans, al posto della natura dominata: *questo dunque intendono i lineamenti fondamentali di un mondo migliore, per ciò che riguarda una tecnica concreta*. Posto il caso che il cuore della terra sia d'oro, questo cuore non è stato ancora in alcun modo trovato in quanto tale e dimostrerà la sua bontà solo quando, infine, pulserà nelle opere della tecnica e insieme ad esse.

38. EDIFICI CHE RAPPRESENTANO UN MONDO MIGLIORE, UTOPIE ARCHITETTONICHE

Un edificio deve possedere insieme utilità, durata e

bellezza.

Vitruvio

Il cavaliere iniziò lo splendido viaggio attraverso l'immortalità percorrendo la basilica di San Pietro. Era entrato nella magica chiesa con la convinzione che essa si sarebbe ampliata e allontanata sempre più, come l'edificio del mondo, quanto più a lungo vi avesse sostato. Finalmente giunsero all'altar maggiore con le sue cento lampade: quale pace! Sul loro capo, la volta celeste della cupola, che poggiava su quattro torri interne, tutt'intorno una città ricoperta da una volta in cui vi erano delle chiese. Essi entrarono nel Pantheon, e intorno a loro si formò la volta di un edificio cosmico, santo, sem plice, libero, con i suoi archi che si protendevano verso il cielo, un odeon in cui risuonavano i suoni delle sfere celesti, un mondo nel mondo.

Jean Paul, *Titano*

Poiché l'architettura non è altro che un ritorno dell'arte plastica all'inorganico, anche in essa la regolarità geometrica deve affermare i suoi diritti che sono rigettati solo a un gradino superiore.

Schelling, *Filosofia dell'arte*

Urbs Jerusalem beata / Dicta pacis visio / Quae
construitur in coelis / Vivis ex lapidibus.

Inno alto medievale

I. FIGURE DELL'ARCHITETTURA ANTICA

Uno sguardo dalla finestra

Non dappertutto è necessario porre subito il nostro piede. Com'è bello il progetto di una scala, disegnata in miniatura! Il fascino peculiare di schizzi e progetti è stato sempre notato; la maggior parte di ciò che si è progettato entra poi davvero nella

realizzazione della casa, ma la creazione sulla carta, escogitata delicatamente, era un'altra cosa. Un'analogia freschezza, talora ingannevole, offrono disegni di interni, o stanze vere e proprie, se guardate attraverso una vetrina, o se da esse ci separa una barriera. Chi non vorrebbe riposarsi su questa poltrona nobilmente imbottita, sotto la luce accogliente della lampada, nella stanza immersa nella sera? Vorremmo fosse nostra la sua pace; tutta la stanza parla di felicità. Ma la felicità sta nel puro sguardo dal di fuori, i suoi abitanti potrebbero solo turbarla. Anche qui sopravvive dunque il fascino del progetto, benché già materializzato; e un'ingannevole freschezza, propria del progetto, sopravvive in stanze ancora mai calcate. La freschezza acquista i colori della piena seduzione nella casa di sogno della giovane coppia che, immersa nella gioia possibile, la gode nel disegno. Una sensazione analoga è offerta dal plastico, il progetto su scala ridotta completamente accessibile ai sensi. Perché anche il plastico, la casa bambina, promette una bellezza che, poi, non sempre si ritrova nella casa reale. Ovunque qui è l'anticipazione, che appare più bella, appare come lo scopo di ciò che poi da essa cresce. Il progetto conserva il sogno della casa; lo sguardo attraverso la finestra le offre una cornice e anche il plastico sta qui come un'immagine lontana. Agisce uno strato protettivo, trasparente certo, ma in grado di impedirci di entrare o toccare. Per questo tutto ciò che sta dietro il vetro pare tanto più bello, tutto sembra, coabitare in modo più facile.

Sogni sulle pareti di Pompei

Con matita e colore è stato sempre possibile, in ogni epoca, costruire le case più favolose. Le case dipinte non crollano e, disegnate sulla parete, non sono mai né troppo costose né troppo audaci. La più nota pittura di questo genere è la pittura pompeiana che sulle pareti domestiche consente viaggi alla volta di intere città. In un affollarsi di prospettive, di vedute, compaiono come per incanto sulle pareti edifici impossibili, di fragile bellezza. E particolarmente nelle decorazioni parietali del secondo stile pompeiano e poi di nuovo del quarto, si tratta di edifici che mai la terra ha sorretto, né mai potrebbero del resto stare in piedi. Una villa di Boscoreale mostra dipinti, l'uno accanto all'altro, giardini,

straordinari scorci di logge e, sullo sfondo, aggrovigliati gruppi di case. Le prospettive si intrecciano magiche e spavalde, parti delle costruzioni che dovrebbero essere davanti compaiono sul retro e viceversa, stupende balaustre, tempietti circolari che si innalzano solitari sfidano ogni regola di statica. Nonostante l'ordinarietà dei colori, questa pittura ha un suo grande fascino, in case come queste si potrebbe solamente fluttuare. Sinora non si è ancora notato nei giochi pompeiani il loro tratto utopico, benché esso emerga persino nei dettagli in modo del tutto afferrabile: cioè nell'anticipazione di stili successivi. Si è notata soltanto quella «irrealizzabilità» che già Vitruvio rimproverava a questa architettura dipinta. Ma proprio il non curarsi della dimensione solida consentì al pittore di creare effetti non ancora maturi in modo concreto. L'accavallarsi tortuoso delle case nella decorazione di Boscoreale mostra ad esempio un tratto gotico. E in modo anche più indubitabile compaiono motivi barocchi, qui in una serie di colonne slanciate, là in trabeazioni interrotte o che si impennano, là ancora in boschetti e costruzioni che il rococò poté in seguito copiare senza abbandonare per questo il proprio stile. L'architettura antica non conosceva questi tratti bizzarri o li sfiorò solo molto tardi, sul confine siriano dell'impero, a Baalbek o a Petra. Il tempio circolare a Baalbek mostra la stessa travatura ricurva del disegno pompeiano, la facciata rocciosa di Petra l'interruzione degli angoli dei frontoni con nel mezzo una rotonda a mo' di turbante. Ma costruzioni del genere a Roma comparvero solo isolatamente e molto tempo dopo la fine di Pompei, in edifici dell'età adriana. E anche in essi solo occasionalmente si risentì l'eco di ciò che la città media di provincia aveva dipinto in maniera così esuberante sulle sue pareti. Solo il tardo barocco italiano, o quello tedesco, fa apparire le trabeazioni interrotte, i portali centinati che i maestri affrescatori pompeiani avevano realizzato senza fatica sulla parete. Molto spesso questi maestri utilizzavano modelli derivanti dalle scenografie teatrali dell'epoca: una derivazione che spiega sia la sventatezza che l'audacia. Delicate logge si avanzano come volassero su nubi colorate, recando con sé giochi di sogno.

Decorazioni per feste ed edifici di scena barocchi

Con matita e colore si è costruito anche in seguito, e a briglia ancor più sciolta. Là dove occorreva dar forma a grandi mascherate e creare apertamente l'illusione. E' il caso della festa e, più tardi, della scena; entrambe ricorrono a giochi pompeiani. Per cominciare dalle feste e dal modo di celebrarle, questo vorrebbe, senza mai riuscirvi abbastanza, che si dimenticasse tutto ciò che è quotidiano. L'elemento festoso non si sazia mai dell'ampiezza, della giocosità, dell'ebbrezza in cui insedia il regno della sua gioia. L'orgia distingue l'uomo dall'animale più nettamente dell'intelletto: l'uomo non smette, quando ne ha abbastanza. Fine del medioevo e barocco furono il periodo di maggior splendore per le feste; come mai la classe dominante la sapeva lunga allora a proposito di sfarzo. Ricchezze gigantesche, capitali di principi e mercanti, confluivano in pochi punti: desiderio di godere e amore per il lusso, spesso privi di gusto, ma non mai sazi, erano in grado di procurarsi qualunque eccesso. L'architetto s'unì allora al maitre de plaisir: matita e colore, regia e allegoria fornirono alla festa tutti gli incanti di sogno realizzabili di cui essa poteva aver bisogno. Le costruzioni, le scene mitologiche dipinte un tempo sulle pareti di Pompei qui campeggiavano sulla mensa o esaltavano la sala delle feste ed i suoi ospiti, divenuti elementi mobili nella decorazione. Ad un ballo del vescovo di Sens, intorno al 1400, c'erano vino di vetro, dame travestite come amanti loro rivali e alla fine un quadro di nudi denominato chiarore vespertino. Di un banchetto, che il duca di Lille offrì nel 1454 e che doveva annunciare una crociata contro i turchi per la riconquista di Costantinopoli, sono tramandate le seguenti decorazioni di tavola: una nave mercantile armata di tutto punto con il suo equipaggio, un prato con alberi, rocce, sorgente e l'immagine di sant'Andrea, il castello di Lusignan con la fata Melusina, un mulino a vento con tiro agli uccelli, una foresta con animali selvatici mobili, una chiesa con organo e cantori, i quali alternandosi a musicanti seduti in un pasticcio deliziavano gli orecchi con musica sacra. Come se questo mondo esotico riunito sulla tavola non fosse sufficiente, tutt'intorno al trionfo da tavola comparivano quadri e statue mobili che rappresentavano scene di guerra e di vittoria. Al culmine del banchetto entrava in scena la stessa Santa Madre Chiesa, seduta in una torre sul dorso di un elefante condotto da un gigante turco. E' questo il mondo pantagruelico della festa, colmo anche di nostalgia barbarica per il prodigioso-meraviglioso, per il Castel Merveil,

ricavato dai tardivi romanzi cavallereschi, utilizzato e trasformato in spettacolo. Perciò il sovrintendente di simili divertimenti principeschi doveva intendersi di ben altro che della terra dei feaci: proiettava in un mondo sovraterreno-mostruoso lo spazio con tutti i suoi ospiti. Casanova riferisce ancora in epoca rococò, un'epoca che per altri aspetti non conosceva più il *fortissimo*, giganteschi incantesimi derivanti dal tardo medioevo e dal barocco. Li ricorda a proposito delle *féerie* di Carlo Eugenio del Württemberg, un despota che padroneggiava anche meglio della maggior parte degli altri principi tedeschi in dodicesimo l'alchimia con cui trarre oro dal sudore dei suoi sudditi, un esaltato che seppe fare della sua corte, nonostante Versailles, la corte più splendida d'Europa. Queste feste duravano ininterrottamente per due settimane, la voglia di godere propria delle robuste nozze contadine si univa ai doni e alle opere d'arte di corte. Il duca conduceva i suoi ospiti in una serra lunga mille piedi, illuminata in modo sfolgorante, li conduceva attraverso limonaie ed aranceti a costeggiare trenta laghetti e giochi d'acqua. La tavola era posta nel cortile del castello; in un gioco di nubi che scendevano e che si aprivano, appariva d'un tratto la vetta dell'Olimpo, con i suoi dèi, circondati da colonne d'oro, di fianco c'erano i seggi delle quattro stagioni e dei quattro elementi; dall'Olimpo risuonavano arie italiane, musica di sirene non pericolose. Sulla mensa tutta adorna una macchina nascosta deponeva una Venere circondata da sedici amorini; la dama lasciava fare, i cavalieri sorridevano e alla fine della festa l'intero universo degustabile era stato servito sulla pelle della donna, sul piacere dell'uomo. Mai si festeggiarono feste più splendide come nel periodo barocco, quest'età teatrale e nella sua eco, nel rococò; mai esse furono realizzate - mentre il potere feudale declinava, ma era perciò ancora più decorativo -con un simile dispendio di raffinatezze e di simboli. Di qui attinse il suo splendore già in sfacelo il secondo impero francese e ancor oggi qualunque manifestazione di sfarzo - dalle riviste sul ghiaccio newyorkesi in Madison Square sino alle incoronazioni regali londinesi - ricorre a prestiti penosi dalle *féerie* barocche. Ciò che manca ormai è l'agio: il piacere della decorazione dell'epoca di Makart, per quanto caratteristico, non aveva nulla in comune con l'autentica esuberanza. I suoi banchetti hanno semplicemente rimasticato e copiato ingannevolmente l'antico splendore, mentre la festa barocca con l'immaginazione rigogliosa del proprio tempo

aveva rappresentato l'elemento antico come suo proprio riflesso nuovamente sfavillante. Balli in maschera e gite in slitta, battute di caccia e giochi cavallereschi animavano egualmente quello stile barocco che in architettura cerca il meraviglioso e nella decorazione uno sbalordimento mai visto. Ma l'ultimo sogno di festa della società barocca era di essere trasportati in India, alla corte del Gran Mogol. La stessa mitologia greca utilizzata per travestimenti o allusioni, viveva sotto la striscia del cielo di Delhi. Ovunque l'architettura delle feste diffondeva colori e contorni tropicali, per esservi di casa ad libitum.

Da questo paesaggio esotico basta un solo passo per raggiungere la scena variopinta del teatro del tempo; il mondo sul palco adatto a un intreccio rigoglioso; quindi la scena *montata* che incorniciava la solennità rappresentata affinché potesse così sviluppare ancora una volta il suo sfarzo. Le costruzioni sceniche barocche hanno di gran lunga oltrepassato, in eccessi al di là dell'usuale e del suo campo visivo, i dispositivi posti in atto per le feste. Giuseppe Galli da Bibiena (1696-1757) fu il genio della scena operistica, resa magica dai suoi effetti ottici. Sua l'invenzione che al posto della semplice prospettiva dello spettatore introduce la prospettiva del personaggio sulla scena o una prospettiva immaginaria che si apre lateralmente su grandi lontananze. Galli da Bibiena abolì il punto di fuga situato lungo l'asse del teatro, fece ruotare le quinte che sino ad allora erano collocate ad angolo retto rispetto allo spettatore, le pose di sbieco, per conseguire l'effetto desiderato che la prospettiva, a differenza che nella scena rinascimentale, dirigesse lo sguardo in una direzione obliqua, simulata, piena di suggestioni. Questa divenne la cornice dei drammoni storico-politici barocchi, ma innanzitutto dell'opera gesuitica, ricca di fantasia. Come evocato da un colpo di bacchetta magica sulla scena appariva un intero mondo: angeli e demoni stendevano le loro ali, maghi facevano nascere mari di fiamme e inondazioni, attraverso cui l'innocenza procedeva in modo tanto più commovente o tanto più vittorioso, Elia ascendeva al cielo su un carro infuocato; alla fine le pene infernali e lo splendore celeste furono realizzati con tali effetti illusionistici che sembrava davvero si svolgessero all'altro mondo. L'architetto doveva configurare lo spazio in modo da far diventare credibile l'incredibile, in modo che l'incanto fatato sembrasse una condizione raggiungibile. Gli scenari che ci sono rimasti (si vedano le tavole nell'opera di Josef Gregor

Denkmäler des Theaters) mostrano trombe di scale, saloni per le feste, volte sotterranee, chiese fastose con una ricchezza quasi inesauribile di particolari, di prospettive, di sfondi. Furono offerti ai sensi edifici antichi o orientali, prediletti dal romanzo barocco contemporaneo, con un ulteriore potenziamento del loro favoloso sfarzo: la domus aurea di Nerone, il palazzo del Gran Mogol, «piacere dolce come lo zucchero», ricolmo «di cielo incorporato» sulla terra e che si rifletteva «sul flutto cristallino». Era questa, nel locus minoris resistentiae, nel teatro, la potenza di questa enfasi eccellente, per non dire eterea. Nella sua architettura dell'apparenza l'apparenza non serviva ancora una volta a copiare stili storici, come avverrà nelle quinte del XIX secolo, ma il suo proprio stile, il barocco, in essa si è esercitato utopicamente. Anzi il barocco, come già prima il manierismo, cercò con tanto zelo la sua immagine speculare che l'architettura reale potè andare a scuola dall'architettura teatrale e apprese la magia di arricchirsi in modo più audace. Di qui perciò anche il *culmine ultimo* dell'architettura teatrale: l'architettura *reale* che trapassa in quella *dipinta*, quella *dipinta* che trapassa in quella *reale*. Così in Tiepolo, che raddoppia, per così dire, la sala delle feste di Palazzo Labia a Venezia: con finestre e arcate finte, con un apparente gruppo di commensali a tavola, con il banchetto di Cleopatra sulla parete che si apre sul lontano. Soprattutto in alto questa illusione raggiunge i suoi vertici, con i dipinti sulle volte del barocco, con le cupole e i lucernari. Parete e soffitto qui devono apparire come una cosa sola, i pilastri veri proseguono come pilastri dipinti, edifici dipinti, visti dal basso, con uno scorcio dei più appariscenti, si slanciano nell'infinito. Si mobilitano tutti i mezzi dell'illusione ottica, del raddoppiamento e della triplicazione della prospettiva, per ampliare lo spazio, per impedire che la volta si chiuda; la cupola, che un tempo posava così quieta sul suo anello di pietra, si trasforma in un vortice risucchiante. Nel passaggio dagli edifici architettonici a quelli dipinti, e all'interno stesso di questi ultimi, si presentano diversi gradi di realtà. I compiti contrari di copertura e di apertura imposti al soffitto si incrociano, la luce reale che spiove dal lucernario diventa il clou del soffitto dipinto. Il primo di questi incanti per gli occhi che guardano in alto riuscì già al Mantegna nella Camera degli Sposi del castello di Mantova, gli ultimi e più straordinari si trovano nelle chiese rococò austriaco-bavaresi e anche nei castelli, ad esempio nel soffitto di Weltenburg dipinto da

Cosmas Damian Asam. Un soffitto del genere incarna, in modo magistralmente non solido, nulla meno che l'immagine di desiderio di vivere in uno spazio completamente altro da quello presente, anzi in uno spazio volutamente impossibile. E' un circo architettonico temerario fatto di prospettiva e contemporaneamente è un'opera d'arte di illusione che porta dall'altra parte, di viaggio architettonico. Tutto ciò era realizzabile in un'architettura che fu senz'altro la più mossa e trascinante, un'architettura della prospettiva incorporata. Ma il barocco fin dalla nascita non era legato a null'altro che alla veduta, a punti di vista a partire dai quali l'insieme si concentrava per diventare scena, quinta teatrale sulla strada. L'intera configurazione aveva un carattere agitatorio, era propaganda al servizio della potenza principesca e del cattolicesimo; ma il mezzo di questa configurazione, anche al di fuori della scena, era un teatro di inebriamento, che avrebbe dovuto introdurre nell'arte sia l'arbitrio che il miracolo. Non esiste nulla di consueto e di solido che questo stile, nonostante la sua rigida simmetria, non aggirasse, ch'esso non interrompesse con una linea rigonfia, con l'incorporazione di una veduta; elementi che il rococò non farà altro che incrementare. Anche l'architettura barocca quindi si trova nel teatro barocco, nasconde con cura i suoi chiari punti portanti costruttivi, libra in aria i suoi volumi, come se si disponesse ad ascendere al cielo. Impresa che non è contraddetta dalle immaginarie difficoltà d'appoggio, dagli enormi zoccoli, dalle duplici, triplici colonne e pilastri che si mettono in mostra. Essi non sorreggono affatto il miracolo, mostrano e sottolineano solo quali masse portanti sarebbero necessarie, se in quest'architettura si avesse a che fare con cose reali, anziché in gloria et júbilo. Lo stesso balcone barocco muove dalla parete, come dice Burckhardt, con cembali e trombe. Per questo motivo il passaggio dall'arte del teatro a quella reale fu così facile: lo stesso Giuseppe Galli da Bibiena che dipingeva scene fantastiche edificò l'Opera a Bayreuth, il più bel teatro italiano del mondo. Costruì l'Opera di Dresda e l'unì allo Zwinger, un altro Galli da Bibiena edificò la chiesa dei gesuiti a Mannheim - pure rappresentazioni di festa in pietra. Gli edifici se ne stanno lì come realtà sensibili-sovrasensibili, e in essi anche il bello, che celebra le sue nozze con il sacro, non è immobile, ma aleggia e fluttua.

Architettura utopica nella fiaba

E' sempre accaduto che si riuscisse a rendere le case quasi più variopinte con descrizioni che non con immagini. Compare allora la casa *inventata*, quale la proietta la magia delle fiabe. Anche in parole esistono giochi simili a quelli delle pareti pompeiane, che si colorano allora completamente d'azzurro o anche di turchese. La fiaba tedesca che lascia intravedere tante cose che il cuore desidera, della casa di sogno possiede in ogni caso almeno la stanza proibita che si dipinge anonimamente. Ma interi castelli e anche città di sogno sono descritti nelle *Mille e una notte*, in cui le premesse architettoniche del sogno, che ne è la prosecuzione, erano senz'altro più ricche di quanto potesse esservi allora nel Nord. E nel sogno tutto è meglio, le case sono dotate di una bellezza, altrimenti introvabile: «Al loro interno vi sono giorni e notti, è come se non dovesse essere contati in questa vita». La fiaba «La storia di Gianshàh» (*Le mille e una notte*, Insel, vi, pp. 409 e sg.),²⁷ da cui abbiamo tratto questa frase, descrive il castello delle gemme di Takni, lontano, lontano nel mondo nascosto: «Quando si risvegliò Gianshàh vide in lontananza qualcosa che abbagliava, come fosse un lampo e riempiva il firmamento con i suoi bagliori. Gianshàh si domandò stupito cosa mai potesse essere, senza sospettare ch'era il castello di cui era in cerca. Egli scese allora dal monte dirigendosi verso la luce che era irraggiata da Takni, il castello delle gemme. Solo che c'era ancora un viaggio di due mesi da Qarmus, la collina su cui era atterrato, e le fondamenta del castello di Takni erano costruite di rossi rubini e le sue mura di oro giallo. E aveva inoltre mille torri fatte di metalli nobili, tempestate e cosparse di pietre preziose tratte dal mare delle tenebre, e per questo era detto il castello delle gemme Takni». E inoltre vi erano statue inanimate, ma pienamente conservate, come nella fiaba della meravigliosa città di ottone (Insel, VII, pp. 206 e sgg.)²⁸ ubicata nel deserto tra l'Egitto e il Marocco piena di morti e di tesori: «Non appena l'emiro Musa vide tutto ciò, si fermò e lodò Iddio, l'Altissimo, lo benedisse e contemplò la bellezza del palazzo, l'audacia della sua costruzione e la splendida perfezione della sua suddivisione». Tutte queste scoperte realmente fatte o annunciate o anche vantate stanno sulla linea del desiderio che conduce infine al palazzo di Aladino, alla convinzione dell'osservatore che il mondo

intero non potrebbe mai costruire nulla che lo eguagli. E per quanto possano aver contribuito all'invenzione delle storie di castelli e di città orientali le città greche e romane semiconservate in mezzo al deserto che si era formato loro attorno, è altrettanto visibile l'influsso dell'architettura propria della loro epoca, che in questa Fata Morgana letteraria trova il suo compimento. E' istruttivo in questo contesto il fatto che gli edifici letterari di tutti i tempi ricavano una parte essenziale del loro splendore dalle miniature o dagli ornamenti dell'architettura del loro tempo; perché queste forme ridotte già in sé offrivano alla volontà artistica un'espressione più concentrata del loro stile. Una cesellatura persiana supera sul piano ornamentale la porta di una moschea, un ostensorio, una pisside, un baldacchino su colonne sono ancor più gotici di un duomo. Fu quindi la miniatura, che, per così dire, conteneva in sé la moschea o la cattedrale scorta nettamente ma rimpicciolita, lontana all'orizzonte, a fornire particolare materiale proprio alla elaborazione letteraria. L'influsso degli ornamenti nelle *Mille e una notte* è riconoscibile nell'utilizzo illimitato di oro e pietre preziose, di grate d'avorio e di vetrate a colori. La stessa influenza si manifesta ancor più negli edifici immaginari dell'epica medievale, in quelli profani ma soprattutto in quelli sacri. Tutte le volte cioè in cui immagini fiabesche di tipo leggendario si inseriscono in questa epica. Il tempio del Graal nel *Titurel* di Wolfram appare come un reliquiario unico, cesellato come questo eppure gigantesco come un duomo, prezioso, addirittura esoterico nei suoi materiali. Le sue pareti e i tetti sono d'oro e di smalto, le finestre di cristallo e berillo, nelle tegole dorate è fuso del vetro blu, le chiavi di volta sono di smeraldi e il capitello della torre è un carbonchio che illumina di notte i sentieri del bosco guidando chi si è smarrito. L'intera descrizione è iperbolica, e tuttavia mostra un'architettura precisa: quella del castello immaginario costruito goticamente, un gotico condotto al suo estremo. Ma certo neppure qui manca un aggancio storico, come nei castelli delle gemme e nelle *città di ottone* della fiaba orientale, un aggancio che da parte sua magicizza lo stile del tempo. Mentre nelle costruzioni di sogno arabe si faceva sentire l'influsso delle rovine antiche, forse anche quello dei castelli in rovina dell'epoca cavalleresca araba anteriore a Maometto, tutti i palazzi utopici medievali si rifacevano al palazzo imperiale di Bisanzio. Il suo sfarzo era leggenda e presso i popoli franchi, a partire da Carlo Magno, sconfinava nel miracolo.

Ma, nonostante Bisanzio, a partire dalle crociate l'architettura fantastica fu dominata da un romanticismo orientaleggiante. E ciò in ultima analisi per una ragione significativa, la stessa per cui Baghdad di colpo fece fiorire le più fantastiche costruzioni sceniche. Bisanzio intervenne infatti così fortemente nella fantasia delle fiabe architettoniche solo perché nella sua potenza e maestosità era ciò che si avvicinava di più alla bellezza dell'architettura orientale delle *Mille e una notte*. E anche per l'occhio contemporaneo nulla pare derivato più immediatamente dalla fiaba orientale, addirittura dalla fiaba tedesca, dell'architettura moresca. Se si è designata complessivamente l'architettura quale musica congelata, l'elemento moresco spezza questa immagine: l'effetto ch'esso offre è piuttosto quello di essere l'incarnazione della fiaba; per cui tutto questo mondo appare agli europei come magico fino a diventarne il simbolo. Ciò si spiega: quasi sempre *l'architettura nella fiaba* trapassa in quella *fiaba architettonica* che è la costruzione moresca. Innanzitutto agli occhi degli europei, nel desiderio di quell'«Apriti, Sesamo» che a partire dal castello del Graal sino al giardino incantato di Armida si immaginò ogni bellezza fantastica immersa nell'alone di una magia orientale. Tutto ciò, con un *fortissimo* che certo non si attaglia né alla fiaba né all'Alhambra, giunge sino ai castelli del romanzo esotico barocco, che si spinge molto oltre, sino a Ibrahim Bassa, sino al Gran Mogol. E di nuovo molto più tardi, nel romanzo del romanticismo maturo *Die Kronenwächter* di Ludwig Achim von Arnim, si presenta come un moresco edificio di vetro in terra europea. La costruzione immaginaria resta dopo tutto in linea con lo stile di costruzione di volta in volta presente, ma la oltrepassa utopicamente, spesso assumendo l'immagine di costruzioni leggendarie, quasi sempre in direzione del mondo delle cupole, dei colonnati, degli ornamenti dorati e turchesi. Perciò anche nella fiaba di Hoffmann *Il vaso d'oro* la stanza azzurra di Lindhorst, con i suoi palmizi dorati, passa senza fratture dallo stile impero nel mondo dell'Oriente. Una strada questa che è la più prossima particolarmente alla fiaba architettonica inventata in mezzo alle nebbie del Nord. In ogni caso nelle fiabe quasi tutte le costruzioni sono magicamente ipercolorate e appaiono tutte come abitate dalla Fata Morgana.

Architettura utopica nella pittura

Ciò basti a proposito delle case immaginate nella letteratura, occupiamoci ora delle case dipinte, che aggiungono novità importanti. Esse non servirono solo a riempire lo sfondo, più spesso e più propriamente vollero essere di per sé costruzioni del desiderio. Esiste una serie notevole di dipinti in cui l'immagine architettonica conquista una straordinaria vitalità autonoma, dotata di una sua concentrata espressione propria. Un tratto questo che risale molto indietro nel tempo, ben oltre la pittura paesaggistica; ne fa di nuovo parte la pittura parietale pompeiana, e immagini dipinte di città compaiono già nel tardo gotico. Poi cominciano le prospettive architettoniche in lontananza nel pre-barocco del xv secolo, si aprono gli atri e le strade nella *Scuola di Atene* di Raffaello, Dürer e Altdorfer danno il la ad una architettura dipinta in quanto tale. La villa rinascimentale isolata che compare nel *Bagno di Susanna* di Altdorfer guarda nella campagna, con le sue logge esageratamente alte, come soggetto autonomo. Le immagini architettoniche a partire dalla metà del xv secolo divennero al Nord particolarmente numerose; contengono tutte, a partire da Memling, anticipazioni profetiche del futuro stile di costruzione. Altdorfer, pittore e architetto, che vive in epoca già rinascimentale, fornisce nei suoi quadri, oltrepassando lo stile di costruzione tradizionale, una raffigurazione continuamente sorprendente del rinascimento italo-tedesco, con un'accentuazione degli elementi meridionali che non si ritrova nelle costruzioni reali. In seguito si presenta nel manierismo olandese del XVII secolo, con Vredeman de Vries e altri, il dipinto di edifici seminaturalistico, semi-fantastico. Queste raffigurazioni, dette semplicemente «pittura architettonica», con l'edificio quale unico soggetto e con personaggi al massimo in funzione accessoria, portano la villa rinascimentale di Altdorfer quasi a trasformarsi in veduta da diorama, ma anche in una gloria barocca particolarmente chiusa; è come se al mondo non esistesse altro che questo cortile dipinto, questa piazza del castello, questa fantastica chiesa tardo-gotica (cfr. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, 1910). Particolarmente interessante, pienamente adatto anche a una stanza di lavoro filosofico per via del suo modo di trattare lo spazio, è un quadro architettonico di Hendrik Arts, ripreso da Peter Neefs e poi spesso ripetuto. Questa chiesa a navate uguali, dipinta

con una triplice prospettiva e con uno stile spaziale ad essa coordinato, non anticipa certo nessuna architettura futura, ma si rapporta romanticamente al tardo-gotico, nel bel mezzo del XVII secolo, in modo tale però che lo spazio pare perdersi nella profondità tortuosa ancor più che quell'epoca. Davanti a chiese del genere ci si ricorda della descrizione post-festum, che è tuttavia una solenne descrizione del duomo di Colonia di Hegel: «La sua maestosità e leggiadria - la sveltezza delle proporzioni, la loro scioltezza, che non è tanto un salire quanto un ascendere volando... Non è un'utilità, un godimento o un piacere, un'esigenza soddisfatta, ma uno spaziare nei portici, ai quali è indifferente che gli uomini possano valersi di essi per un qualsiasi scopo - qui si tratta di una foresta di alberi altissimi, ma spirituale e ricca di arte» (*Werke*, XVII, pp. 553 e sg.).²⁹ Ovviamente in sé l'architettura dipinta non è che un'ombra colorata proiettata da quella reale, ma può anche realizzare, nel senso indicato, variazioni di un tema sviluppato così in forme tra loro facilmente vicine. In quanto così facilmente vicina l'architettura dipinta può in molti casi apparire priva di solidità, non conforme alle leggi della statica e incapace di reggersi in piedi; ma occorre tener presente che l'abitabilità garantita dalla statica non costituisce affatto lo scopo di queste creazioni del tutto autonome. Inoltre, anche solo da un punto di vista puramente pittorico, un soggetto che già di per sé è arte non può condurre ad aperture essenzialmente arricchenti come soggetti quali il nudo, il ritratto, le scene storiche o il paesaggio; ma in compenso il quadro architettonico nei suoi esemplari significativi fornisce chiarificazioni, quando non prosecuzioni sui generis in altro materiale, nella tecnica pittorica, che in modo particolarmente affine può sviluppare il fascino aurorale degli schizzi architettonici. Il quadro architettonico qui non deve però essere confuso con la pittura parietale illusionistica, alla Tiepolo; il suo scopo non è per nulla la fusione barocca e post-barocca tra architettura dipinta e architettura reale. Lo scopo è piuttosto la rappresentazione di una architettura ideale quale la terra non ha ancora sorretto mai, o almeno non in modo così pronunciato. Jakob Burckhardt ha per primo attirato l'attenzione sul valore che *i quadri architettonici posseggono per la conoscenza delle fantasie di desiderio architettoniche di un'epoca*. Parimenti, quanto più chiaramente muta il modo di costruire in un'epoca, tanto più vivace è il fermento utopico

presente nella sua architettura dipinta. E ancora: quanto più maturo è lo sviluppo già conseguito da un determinato modo di costruzione, tanto più splendidamente, come se fosse un'entelechia dipinta dello stile, la sua essenza può venire duplicata nel quadro architettonico. Testimoniano in tal senso in modo insuperabile i quadri di banchetti biblici di Paolo Veronese, ad esempio il più noto: *La cena in casa di Levi*. L'atrio con le sue colonne e l'immagine di città alle sue spalle trasfondono in sé tutto lo splendore della società rinascimentale; il fuoco e l'armonia dei colori ricostruiscono duplicandola la Venezia del tempo di Paolo. E per ciò che concerne la linea del desiderio nei quadri architettonici in generale, essa si riconnette certamente a quella dell'architettura presente nella fiaba, per il carattere fatato e persino propriamente esotico che il quadro architettonico conferisce anche alle costruzioni del proprio tempo e del proprio paese. Ma rispetto all'edificio di desiderio presente nella fiaba, l'edificio del quadro architettonico - proprio in quanto opera d'arte sui generis - è molto più nettamente connesso a una architettura percorribile otticamente, anzi tale da riguardarla concretamente, e da dipingerla sulle pareti.

Dipingere sulle pareti da ultimo significa condensarvi forme architettoniche. E precisamente tipi di costruzioni che attraversano tutti gli stili: case, castelli di piacere, alte torri, templi. All'interno della pittura architettonica qui sceglieremo due forme di costruzione che posseggono anche un valore archetipico: la torre e il tempio. I quadri che li dipingono sono tanto più penetranti quanto più al contempo sfiorano antichissimi, leggendari *prototipi* architettonici. I due esempi al riguardo sono l'archetipo di Bruegel, *La torre di Babele*, e poi, in epoca compiutamente diversa e sotto tutt'altro cielo, gli affreschi di Assisi della scuola di Giotto che dipingono al contrario una sorta di civitas Dei con l'archetipo del *tempio di Salomone*. Nella sua *Torre di Babele* Bruegel ha raffigurato la più antica ed aspra tra tutte le fantasie architettoniche. Egli ha dipinto questa costruzione prometeica in due versioni, tutte e due le volte, in sintonia con il barocco, con una sensibilità propriamente teatrale. Il quadro di Rotterdam fa salire al cielo tra il mare e una città collinare una sorta di incompiuto Colosseo di quindici piani; la cima dell'edificio è circondata dalle nuvole. Il quadro di Vienna che contiene il semicerchio di un anfiteatro, con archi, finestre, porte e balconi sulla parte sinistra in luce, quasi già

condotta a termine, aggiunge come fondamento dell'edificio un possente paesaggio roccioso e rappresenta anche altrimenti con maggior asperità l'hybris: una salda rocca è il nostro Lucifero. L'edificio della ribellione (*Gen.* 11, 1-9) com'è noto fece la sua apparizione come frammento, un frammento tuttavia che nella Bibbia tiene il posto dell'opera di Prometeo e di Icaro. Il racconto, che è jahvista, ha come autore lo stesso della storia del paradiso; originariamente era connesso con la storia del paradiso perduto. Ma ora si aggiungevano l'ideologia imprenditoriale del primo capitalismo, la molteplice ideologia del periodo manifatturiero: la torre che si eleva sino al cielo era del tutto naturale per l'epoca di Faust, con il declinare del senso del peccato. Rifacendosi a Paracelso anche la teosofia barocca restituì il nesso tra il motivo della torre e quello del peccato originale e, ciò che è importante a proposito dell'edificio del desiderio, senza ripudiarlo affatto in modo univoco. Così che esistette la possibilità, come nel quadro di Bruegel, di rappresentare la salda rocca di Lucifero non solo come frammento, bensì come monumento purtroppo contrastato di una volontà creatrice pari a quella di Dio. Di una volontà creatrice che certo, come nello stesso periodo insegna Jakob Böhme, ha un «esito superbo», ma anche un grande scopo, che non è neppure costretto a restare frammento. Se Böhme rigetta infatti la superbia, non rigetta l'impulso alla luce e all'altezza presente in essa: «Quando essi [gli spiriti luciferini] si elevarono in viva accensione, fecero contro il diritto naturale ciò che aveva fatto Dio loro padre, e ciò fu una fonte contro l'intera divinità. Poiché essi accesero il corpo e generarono un figlio altamente trionfante, duro, ruvido, tenebroso e freddo, bruciante amaramente e fuocoso... La sposa accesa stava allora come una bestia altezzosa e riteneva di essere al di sopra di Dio e che nulla le fosse pari... Essi [gli spiriti luciferini] non volevano più il vecchio, ma vollero essere più alti dell'intera divinità e pensavano di volere il loro posto al di sopra dell'intera divinità, al di sopra di tutti i regni» (*Morgenröte: Vom Anfang der Sunde*). Ma nel fuoco vi è la luce, ovvero, l'uomo rinato diviene l'erede di Lucifero, in quanto «diviene padrone dell'ira di Dio e da lui scaturisce una meravigliosa costruzione del libero volere, che domina il mondo al posto di Lucifero scacciato». Anche la costruzione della torre così viene redenta, anzi mediante lo spirito dell'anima di Cristo al posto di Lucifero diventa dimora cosmica con il cielo quale proprietà raggiunta: «L'intera materia doveva

essere una casa di piacere per i corpi spirituali, e tutto doveva lievitare e formarsi secondo il piacere del loro spirito, affinché essi non avessero mai e poi mai dispiacere per nessuna figura, ma lo spirito della loro anima fosse presente in ogni creatura» (*Morgenröte: Vom Seelengeiste*). La mistica del soggetto aggrediva qui, facendolo proprio, l'antico motivo della ribellione, il motivo dell'azzurro del cielo, nell'assolutismo principesco dello stesso cristiano, nell'ambivalenza dialettica tra Lucifero e Cristo, tra la costruzione che tocca il cielo e l'ascensione al cielo. E la costruzione della torre incarnava in parte il giudice infernale, in parte una scala celeste dell'arroganza; e ciò proprio nel quadro di Bruegel con gli architetti come rivali di Dio e un indisconoscibile edificio di desiderio. Ma le tende di Giacobbe in ogni caso non stanno da questa parte e ora il salto dalla torre dell'arroganza di Bruegel all'altro archetipo di costruzione già indicato, al *tempio di Salomone*, presente nei devoti affreschi di Assisi, appare enorme. E tuttavia entrambi sono unificati da un eccesso di desiderio spirituale, ovvero da una parte abbiamo l'architettura della magia nera, mentre dall'altra abbiamo quella della magia bianca. Anche gli affreschi di Assisi della scuola di Giotto sono eccessivi, pieni di architetture paradossali, essi dipingono la civitas Dei nel suo difficile o splendente statu nascendi. Il primo dipinto, *Il ritorno di Gesù ai suoi genitori* (nella basilica inferiore), mostra edifici in cui l'impulso verso l'alto si rivela su tutta la parete. Alle spalle di figure allungate si innalzano la torre, le fortezze, le cappelle gotiche di una strana Gerusalemme, una Gerusalemme dell'oppressione e dell'aldilà al contempo. Particolarmente pesante e sublime è una sorta di battistero, di altezza eguale alle enormi torri della città, che si eleva tra loro possente sino al cielo. L'altro dipinto, *Sogno del palazzo* (nella basilica superiore), già per il suo soggetto è indicativo di una visione che non voleva essere quella delle consuetudini architettoniche di questo mondo. Il Signore mostra a san Francesco la favolosa dimora dei combattenti per la fede, ricolma di armi e di scudi, illuminata da una luce all'interno della quale non solo l'edificio è immerso, ma che, in quanto luce tempestosa del giorno del Giudizio, abita in esso e da esso promana. Le mura sono di un'oscurità minacciosa, in esse splendono solo colonne e finestre di un bianco non terrestre; qui è proprio l'archetipo del tempio di Salomone a prorompere. Per il mondo cristiano esso valse come l'archetipo canonico in assoluto,

come la vera controparte della torre di Babele. E poiché le misure che di esso ci dà la Bibbia parvero fornire alla fantasia un qualche indizio, il tempio fu raffigurato ora come romanico ora come gotico, o addirittura come classico - un modello di edificio proveniente da Gerusalemme e con un succo tutto suo. La sua nuova sede, o meglio la sua suprema corrispondenza sarebbe possibile solo in una *Gerusalemme celeste*. Questa «*urbs vivis ex lapidibus*», come la chiama un inno alto-medievale, in ogni caso non fu mai dipinta come se stesse già davanti ai nostri occhi. Questi pinnacoli lontanissimi appaiono quasi solo sulle vetrate, come su quella tarda di Saint-Martin a Troyes, una città medievale, trasposta nel quadrato magico e nell'aldilà, con la luce dell'Agnello che la domina dall'alto. Grandi quadri si proibirono la raffigurazione di questo supremo archetipo architettonico cristiano; anche il quadro di Van Eyck sull'altare di Gand mostra una Gerusalemme celeste solo all'orizzonte. Qui la fantasia della pittura architettonica gettò la sua ancora prima di spingersi tanto lontano, lasciò al simbolo dell'edificio, vale a dire, come ora mostreremo, alle forme utopiche *all'interno dell'architettura stessa*, in questo caso quella gotica, il compito quanto meno di suggerire l'idea di una «*urbs vivis ex lapidibus*».

Le logge dei costruttori omero le utopie architettoniche nella fase di esecuzione

Pittura e poesia possono preparare la casa e anche andar oltre. Ma a far sì che stia in piedi deve intervenire la fatica ricca di invenzioni della muratura effettiva. Ce qu'il n'est pas formé n'existe pas, e non solo l'essere, anche il contenuto utopico cresce con il modellare quand'è un modellare che dà forma. E questo tanto più facilmente se il sogno nelle grandi realizzazioni invece di scomparire di fronte alla tecnica, se ne serve per potenziarsi. A questo scopo diventa importante anche l'intenzione delle antiche logge di costruttori, e cioè di nuovo *l'immagine dell'edificio* che, in quanto compiuta, li guidava nel lavoro. Le logge gotiche lavoravano, come già molto prima di esse i costruttori egizi, sulla scorta di «regole» determinate, mantenute segrete. Certo per ciò che riguarda l'essenza canonica nelle logge bisogna distinguere tra segreti veramente creduti e segretezza meramente corporativa.

Indubbiamente si coprivano di segreto anche una serie di semplici accorgimenti, di trucchi; così assumevano l'apparenza di cose strane, senza esserlo davvero. E parimenti molte cose di questo tipo di codice, anzi di mero marchio di fabbrica si ritrovano nei segni professionali degli scalpellini, anche nella cosiddetta figura fondamentale che era utilizzata dalle logge. I segni degli scalpellini erano affidati a singoli lavoranti e servivano, oltre a ciò che potevano significare altrimenti, a contrassegnare un lavoro. D'altra parte la figura fondamentale, detta anche «giusto fondamento dello scalpellino», serviva tra l'altro come modello per risolvere praticamente in qualche modo proporzioni allora incommensurabili, quelle che portavano ad esempio ai numeri irrazionali $\sqrt{2}$ o $\sqrt{3}$. Questi rapporti apparivano già tagliando in diagonale un triangolo regolare o forando diagonalmente un cubo lungo la diagonale del volume (spigolo e diagonale del cubo stanno tra loro come $1:\sqrt{3}$); ma tali irrazionalità non erano accessibili nemmeno alla matematica teorica del medioevo, assolutamente stagnante. Il «giusto fondamento dello scalpellino», oltre a ciò che poteva significare in più, convinceva per via di un suo apporto pratico-professionale. Doveva di conseguenza restare, esposto in formule esoteriche, un segreto della fabbricazione e in questo senso non conteneva per nulla «regole» di una perfezione canonica della costruzione. Il tardo medioevo ha persino comunicato in libri a stampa molta matematica pratica muratoria, ad es. nel *Libretto della giusta misura dei pinnacoli*, una raccolta di formule meccaniche. Ma certamente al di là di questi segreti di fabbricazione rivelati o mantenuti nascosti le Gilde edili gotiche chiaramente tennero in vita anche altre tradizioni di tipo assolutamente non meccanico. Per tali costruzioni non vale la dottrina di Semper, che ai suoi tempi dovette essere veramente salutare, e secondo cui la materia prima, la tecnica e lo scopo sono gli unici fondamenti che determinano la realizzazione dei lavori. Questa delimitazione aveva una sua legittimità contro le assurde infioresciture apposte dal kitsch vittoriano o di altro genere, ma diventa essa stessa assurda se riferita in blocco all'architettura antica. Allora operava una volontà d'arte diversa da quella della cosiddetta arte finalistica e poiché si trattava di una volontà d'arte essa rivelava oltre alla materia prima, alla tecnica e allo scopo anche la determinazione più importante: quella della fantasia. Si trattava della fantasia della perfezione costruttiva canonica,

rapportata a un modello simbolico in cui si credeva fermamente. Questo modello guidava direttamente l'esecuzione dell'opera, e non solo, come l'archetipo, il suo sogno e il suo piano ante rem, ma forniva anche la regola per le regole magistrali. Perciò la grande volontà d'arte architettonica di volta in volta presente era la stessa cosa della rispettiva intenzione simbolica, che era tradizionalmente all'opera all'interno dell'antico artigianato edile. Con squadra e compasso questa intenzione cercava di *approssimarsi nella rappresentazione alle misure dell'edificio di un'esistenza immaginata come un modello assoluto*. Purtroppo il materiale sino ad ora noto non permette di conoscere nei particolari, ma solo a grandi linee, gli scopi delle logge. Dall'avvento del positivismo nella storia dell'arte questo tema fu senz'altro ignorato, mentre d'altra parte storici dell'arte del periodo romantico, come Stieglitz e innanzitutto Schnaase, che avevano ancora un contatto con questa tematica, non andarono molto oltre la definizione del tema e il suo inquadramento. E anche il romanticismo, come prima la mistificatoria framassoneria, muovendo dallo spirito del proprio tempo e dalla propria ideologia falsificò l'autentica intenzione simbolica dell'architettura antica, ad es. a proposito delle torri gotiche «che accennano al cielo» ma che in verità, nel loro contesto, erano più un segno d'orgoglio civico, di «superbia» anziché di nostalgia del cielo. In ogni caso l'autentica intenzione simbolica presente nelle logge non è liquidata né dalla rimozione positivista né dalle sentimentali incrostazioni romantiche; inoltre il vero simbolo dell'edificio è manifestato in modo troppo indisconoscibile nelle realizzazioni della forma artistica di volta in volta data. Sussiste parimenti un ricordo mai completamente interrotto delle logge per quella tradizione sacrale, all'interno della quale neppure una strada, per non dire un tempio veniva iniziato senza riti mitici e misure analoghe. Gli obelischi druidici come la torre a gradoni babilonese, la piramide egizia come il tempio greco a misura d'uomo, la Roma quadrata come lo stesso mercato circolare slavo, ubbidivano tutti, a partire dalla rispettiva sovrastruttura simbolica, a ingiunzioni diverse da quelle derivanti unicamente dalla materia prima, dalla tecnica e dallo scopo immediato; e il duomo gotico non fa certo eccezione. Nel simbolismo delle logge gotiche è ancora più indisconoscibile il persistere dell'influenza di una mitologia dualistico-gnostica dei numeri e delle figure conservatasi in vita in quanto tale nei paesi

mediterranei, particolarmente in Provenza, e di qui diffusa verso il nord. In ciò l'architettura cristiforme si differenzia da quella pagano-astrale solo per via del contenuto completamente diverso del suo coordinamento mitico, non per il coordinamento in sé. Certo l'architettura greca costituisce un caso particolare, rifacendosi a un punto di vista puramente umano, a proporzioni tratte dal corpo dell'uomo e non di natura astrale o cristiano-trascendente. Un tale tipo di coordinamento derivò da una società senza caste sacerdotali e fa dell'architettura greca, tra le varie architetture, quello stile urbano umano che in seguito - da analoghi distacchi o superamenti del mito - in epoca moderna è divenuta dovunque una misura del mondo mantenuta all'interno di proporzioni umane. Ma tutt'intorno all'urbanum edificato greicamente risuona la formula creduta da tutte le logge e dalla loro utopia costruttoria: *la tentata imitatio di un edificio cosmico o cristiforme, in quanto compiutamente pensato, allo scopo di un rapporto*. L'imitatio precedette necessariamente il rapporto desiderato, creò così nelle sue espressioni più radicali *la proporzione cristallina delle piramidi egizie* ma anche *la ricchezza di vita ordinata ieraticamente del duomo gotico*.

Una bella costruzione architettonica voleva essere più di un semplice qualcosa che piacesse esteriormente. Purtroppo, come abbiamo già detto, nel dettaglio non vi è sufficiente chiarezza circa le «regole» indubbiamente presenti a quell'epoca. E purtroppo ancora, solo la massoneria ha accennato a quel di più in modo però dubbio e in larga misura falsificato. Tuttavia la sua mascherata costumata e delirante dev'essere presa in considerazione a questo punto, poiché in essa dovrebbero esservi tracce depositate dal mondo delle logge di costruttori. Come è noto, la massoneria tanto utilizza le insegne dell'arte muratoria quanto e prima di tutto coniuga fantasticamente la propria storia a quella dell'intera storia dell'architettura. E' molto inverosimile che quest'affratellamento nobile-borghese sia derivato effettivamente con tutto il suo rituale abracadabrico dall'attività muratoria. Ma è ancor più inverosimile ch'essa sia stata in grado di inventare da sé i giochi fondati su paragoni architettonici che essa utilizza. Anche l'esercito della salvezza non è derivato dall'elemento militare, ma senza di esso non esisterebbero i suoi maggiori e i suoi luogotenenti; anche la signorina alleluia, in quanto sergente, presuppone che una simile funzione esista altrove. Ed è a ragione ipotizzabile che i fratelli

della tolleranza deistica abbiano plagiato dal mondo delle logge di costruttori alcuni dei loro simboli architettonici; ciò permette un accesso certo non chiarissimo, ma neppure solo faute de mieux a questi ultimi. Il collegamento con le logge dei costruttori fu fornito probabilmente dal rosacrocianesimo, che dovrebbe risalire al tardo medioevo e da cui i massoni sono sorti come ramificazione all'inizio del XVIII secolo. Presso il rosacroce Comenio si ritrova di nuovo un ricordo dello «squadramento della pietra in base alla giusta misura». In seguito tra i massoni, tra mistagogie di ogni genere, compaiono i cosiddetti antenati dell'arte muratoria; e anche questo con un vistoso riferimento alle logge dei costruttori che nel XVIII secolo erano già da tempo scomparse. Tali antenati dovrebbero essere: Mosè e i sacerdoti architetti egizi; i caldei e i magi sull'Eufrate e sul Tigri; Hiram, il costruttore del tempio di Salomone; il re sacerdote romano Nu-ma Pompilio, primo pontifex con i suoi «collegia fabrorum». Ad essi si aggiunse Erwin von Steinbach, il costruttore della cattedrale di Strasburgo e attorno a lui tutta la tradizione «salomonica» del «fondamento dello scalpellino» medievale. A ciò si aggiunsero inoltre leggende devote, come quella bizantina, secondo cui il progetto di Hagia Sophia sarebbe stato comunicato in sogno al suo costruttore dall'arcangelo Raziel. Da dove risulterebbe quindi, sulla base dell'accordo tra questa chiesa e il progetto divino del cielo e della terra, il significato magico della posizione delle sue colonne e delle sue proporzioni sin nei dettagli. Tra i massoni del resto non mancano neppure riferimenti all'ordine dei templari e alle sue chiese indubbiamente adornate un tempo con emblemi gnostico-cabbalistici. Ma al culmine della perfezione per i massoni era il già menzionato tempio di Salomone, simbolo supremo delle logge dei costruttori. Il libro della costituzione dei primi massoni chiama il tempio «la più splendida opera dell'arte muratoria sulla terra dall'inizio sino ad oggi», per la ragione che l'architettura di Hiram, il costruttore, «era sotto la particolare protezione e direzione del cielo e i nobili e i saggi si ritennero onorati di poter essere gli aiutanti di maestri ed operai così ingegnosi». In effetti anche l'iperbole dell'«opera più splendida sulla terra» non è sorta sul terreno massonico, che la utilizza soltanto a mo' di decorazione; essa fu realmente efficace in tutta la storia architettonica cristiana. La pianta del tempio di Salomone ha influenzato, quasi un millennio dopo la sua distruzione, le prime basiliche cristiane e le

corporazioni muratone medievali vedevano in esso il modello sacro. La massoneria non ha trascurato di accennare almeno a una testimonianza dimostrabile di questo influsso, testimonianza alla quale nella storia dell'arte è semplicemente accennato come *factum brutum*. Su di un portale ogivale del duomo di Wurzburg si trovano infatti due colonne ricoperte con strane fasce e pomelli che recano sull'abaco l'una l'iscrizione «Jachin» (vale a dire: «egli edificherà»), l'altra «Boaz» (e cioè: «in lui è la forza»), e così si chiamavano le due colonne davanti all'entrata del tempio di Salomone, derivanti forse da un precedente culto solare o delle alture (2 Ch. 14, 2). Le fasce e i pomelli del duomo di Wurzburg corrispondono ai reticolati e alle melagrane dell'originale e anche all'indicazione biblica: «Sulla cima delle colonne vi era un ornamento a forma di rosa. Così fu terminato il lavoro delle colonne» (1 Re 7, 22).³⁰ La tradizione magica di queste colonne è così antica che già Giuseppe (*Antiqu. Jud.* I, 2) le pretende «fondate» da Enoch; la loggia dei costruttori del duomo di Wurzburg ha completamente trasposto nella propria opera i motivi simbolici derivanti da tale antichità cabbalistica e ha conferito così all'intera chiesa il significato di tempio salomonico in Cristo. Il pathos con cui la massoneria contrassegna la costruzione salomonica in ogni caso rimanda con esattezza al pathos ermetico della loggia cristiana dei costruttori, ma anche alla imitazione islamica. Nel suo compimento utopico il tempio valeva per tutti i metodi di costruzione, la cui religione o il cui sentimento religioso si fondasse sulla Bibbia, come l'immagine venerata del progetto perfetto per le proprie architetture. Anzi una raccolta quasi completa dei solenni sogni architettonici, sarebbe quella delle ricostruzioni del tempio di Salomone, che si estendono fino al XIX secolo; anche se la creduta imitazione del tempio va dalla moschea di Omar sino all'Escorial (che come pianta segue quella della graticola di san Lorenzo, ma come edificio è conforme alla «ricostruzione» del tempio proposta da due gesuiti spagnoli). Certo i massoni, con il kitsch della loro dottrina della consonanza o concordanza di ogni architettura «a partire dai tempi di Adamo», hanno riversato sull'intera storia dell'architettura una assurda identità. Le corporazioni di costruttori gotiche non si sentivano per nulla ispirate nello stesso senso «dei sacerdoti architetti egizi» o dei «caldei sull'Eufrate e sul Tigri»; erano dualisti in base alla gnosi cristiana, non cosmico-pansofici come i rosacroci a partire dal

rinascimento. «Paue, paue: arresta, arresta la dissonanza del cosmo», questa preghiera tratta dalla gnosi dualistica contrassegna proprio l'ideologia dell'esodo, in cui è sorta l'architettura cristiana, in particolare nel gotico. Ma se qui si cita tuttavia la massoneria, nonostante il suo affastellamento storico e il suo ridicolo occultismo, è perché a tratti almeno essa ricorda in modo non inverosimile gli antichi simboli connessi alla costruzione. Ciò che importa è dischiudere nel loro contesto i simboli reali della costruzione, la comprensione dell'antica arte edificatoria muovendo dalle immagini di scopo che ne hanno guidato in modo indubbiamente efficace le fasi realizzative. E per quanto l'albero genealogico inventato dai massoni sia privo di reale importanza, tuttavia non sarebbe stato esso stesso possibile se la tradizione non avesse continuato ad affermare, ostinatamente e significativamente, il contatto delle logge con una certa mitologia dello spazio, ma anche con un'utopia dello spazio. La casa è da tempi remoti avvolta da un'aura sacra, intesa in senso obiettivo, di cui non si può negare la precisione tramandata, anzi la pedanteria nel predisporre un punto di contatto magico. L'allegoria a buon mercato della massoneria e il modo in cui essa è stata possibile, verosimilmente hanno semplicemente isolato quanto in ogni tempo ha contribuito a dar forma e trascendenza nell'edilizia sacra: la mathesis di uno spazio magico, «il modello della dimora» (Es. 25, 9) Quale antichissima sovrastruttura, che si sovverte solo lentissimamente, che ordina normativamente basi diverse, certo con una norma di volta in volta riferita a scopi diversi. Edifici come il Pantheon, la piramide a gradoni babilonese, Hagia Sophia, la piramide di Cheope, la cattedrale di Strasburgo non sono sorti assolutamente fuori dell'ideologia di un rigoroso mondo di fede e di speranza, un mondo che ha determinato tali opere anche nella loro funzione rappresentativa. Il carattere mitico astrale delle piramidi a gradoni babilonesi è stato da tempo appurato, mentre nelle cattedrali gotiche l'utopia della costruzione deve essere letta muovendo dal carattere di mito del Logos. Ma ovunque *nella loggia dell'edilizia sacrale* nel suo insieme la volontà d'arte è volontà di corrispondenza, la *realizzazione di una congruenza con lo spazio utopizzato, di volta in volta immaginato come il più perfetto*. E si può affermare: l'architettura sacra in ultima analisi nacque come passo di danza pietrificato dettato dalle misure di questo spazio ovvero come semplice maschera da danza di questo genere edificata.

Anche l'edificio greco è nato in ultima analisi come una simile imitatio, benché non abbia nessun carattere sacrale-trascendente. Dunque nonostante la sua plastica corporea mantenuta anche in tutti i rapporti architettonici dei templi, e la cui divina proportio, come la chiamò in seguito il rinascimento, si stacca con vivezza e nobiltà dal cristallo egizio e con quieta armonia dalla pienezza vitale gotica. Anche in questa ponderazione così equilibrata, in questo cabotaggio intorno all'elemento corporeo-naturale misurato e mai esagerato verso un qualche estremo, l'imitatio costituisce il tratto specifico che si affida anziché al cristallo delle piramidi o alla successiva pienezza di foresta della cattedrale, alla figura corporea perfetta come simbolo del suo edificio. Come simbolo nel cui elemento umano da adolescente ma anche astratto si unificano ancora o già secondo un certo correttivo la chiarezza finale egizia e la pienezza finale gotica. Ma l'utopia della perfezione architettonica qui non ha contribuito meno alla costruzione, per quanto possa apparire meno evidente di quella del simbolo costruttivo egizio e poi gotico. E nonostante che, come dovremo dimostrare, solo l'Egitto abbia realizzato la possibilità della geometrizzazione totale in quanto tentativo architettonico, solo il gotico quella della vitalizzazione totale. Per cui la maggior parte delle altre architetture del mondo contengono in sé sempre di nuovo l'elemento geometrico-egizio o l'elemento vitalistico-gotico come *alternative di desiderio*, come *immagini guida dell'ultima espressione architettonica*; ciò in percentuali diverse e con una lotta costante, una lotta che proprio solo in Grecia e forse ancora nel primo rinascimento fu astrattamente appianata. E' questa la ragione' per cui già per l'arte dell'età della pietra si può parlare di un'ornamentazione geometrica o invece vitalistica, quindi, con forte anacronismo, di ciò che successivamente ha raggiunto la sua piena realizzazione nel modo egizio o in quello gotico. Ed è per questo che l'architettura romanica, attraverso la mediazione della tarda romanità, può ancora egittizzare ovvero geometrizzare, così come il barocco reca con sé un gotico rifunzionalizzato. Così, dunque, l'Egitto e il gotico restano gli unici simboli architettonici radicali, e al contempo quelli della radicale differenza di contenuto della perfezione architettonica cui tendono. Certamente le «regole» delle gilde muratone gotiche e, molto prima, egizie contengono già nel loro specifico contesto un elemento di quell'utopia del compimento, che adempie in prospettiva le due diverse intenzioni

simboliche. Ma entrambi i simboli non si librano sospesi o privi di oggetto bensì, come tutti i simboli autentici, designano *reali possibilità nel mondo, contro-immagini di risposta nascenti dalla sua latenza estetica*. Il simbolo architettonico egizio, come ora vedremo più da vicino, è quello del *cristallo della morte*, quello gotico è il simbolo dell'*albero della vita*, o nei termini dell'ideologia medievale, il simbolo del Corpus Christi. E' questa l'ampiezza di variazioni delle utopie plastico-architettoniche, in particolare di quelle la cui linfa peculiare circola salendo e scendendo nelle sovrastrutture religiose della loro società. Nella volontà architettonica operante a Menfi vi era l'utopia di un *voler divenire ed essere come la pietra, la volontà di una trasformazione in cristallo*. Nella volontà architettonica di Amiens e di Reims, di Strasburgo, di Colonia e di Regensburg fermentava l'utopia di un *voler divenire ed essere come resurrezione, la volontà di una trasformazione nell'albero della vita più alta*. L'antichità greca è il bel caso felice universalmente umano, la felicità di un equilibrio mai sovradimensionato tra una vita misurata e un'altrettanto misurata geometria. Così essa, in quanto unica ad essere riferita all'umano, se pure a un umano ancora astratto e in quanto giovinezza bella e proprio non rumoreggiante, è una misura ante rem. Ma realizzati integralmente in modo conseguente sono solo *Egitto e gotico, qui l'irrigidimento assoluto, là la sovrabbondanza*. In essi culmina dunque e si alterna, per quanto interessa l'architettura di tipo estremo, l'imitatio già citata di uno spazio cosmico ovvero cristiforme, di volta in volta pensato come il più perfetto ai fini di un rapporto architettonico.

L'Egitto ovvero l'utopia del cristallo della morte, il gotico ovvero l'utopia dell'albero della vita

Impossibile edificare costruzioni durevoli con materia vivente. La parete di foglie, il tetto di rami in fiore ingialliscono in fretta e l'inverno li inghiotte. La vita è troppo caduca per l'architettura: di contro, a vivere è qui ciò che è morto, poiché è durevole. Il muro, benché finisca anch'esso col crollare, deve quanto meno durare più a lungo del breve intervallo della vita umana. La costruzione ad impiegare materiali morti o divenuti tali vale per ogni tipo di edificio, anche per quelli lignei, anche per quelli che, nonostante

l'impiego della pietra, fioriscono come organismi. Ma una cosa è il non poter ricorrere a materie viventi, un'altra voler evitare, oltre a ciò, ogni parvenza di vita nell'opera stessa. E' ciò che accadde in modo estremo in Egitto, della rigidità in questo grande stile. Dove se pur occorrono motivi organici come fiori di loto e papiri nei capitelli, serpenti nei segni solari, vengono limitati al contorno più spoglio, come già sfioriti e schiacciati. Il rigore corrisponde all'assoluta forma dispotica della società, tutta percorsa da dignità e cerimoniale; per cui nell'arte egizia «viventi» sono quasi solo le raffigurazioni di scene popolari. Ma nella plastica superiore si è imposta la posizione di riposo staccata il più possibile da ogni situazione, il più possibile stereometrica. Le statue dei re e dei dignitari, nonostante ogni somiglianza che, per ragioni magiche connesse al fine della sopravvivenza personale di colui che vi era raffigurato, si conferiva ai tratti del volto, tendono a far blocco unico, sono una cosa sola con la pietra. Inscritte in corpi dalle proporzioni regolari, ogni loro movimento è sospeso, arrestato nella postura, spesso addirittura imprigionate in un cubo raccolto; l'immobilità è il loro onore. La statua greca ricorda e significa un corpo vivente, quella egizia rappresenta un corpo morto, che attende di essere introdotto nella sua morte da una forza magica, di esser animato ad una morte vivente. La perfezione di una simile scultura deve trovarsi là dove nessun corpo organico disturba più, dove è interamente nascosto, cioè, come dice Hegel, nel cristallo dove abita un morto: dunque nella piramide. In essa, che era un'espressione dell'unificazione del regno, del culto centralistico del re, l'arte egizia culmina non solo come arte del cerimoniale, ma come arte della rigidità e della morte strettamente affine a quella del cerimoniale. Nessun possibile ricordo, nessuna imitazione di motivi organici può far presa sulle sue pareti levigate e spoglie, sulla sua forma cristallina. Ma al contempo con questa forma interviene un elemento nuovo, che oltrepassa ampiamente la semplice volontà di rigidità e rigore. Le piramidi, che mostrano ovunque all'osservatore le loro pareti triangolari, sono quasi con insistenza costruzioni ricche di significato. Il loro scopo pratico immediato, servire da tombe con accessi inappariscenti, avrebbe potuto essere raggiunto anche nella forma di tumuli tagliati obliquamente, sul tipo delle tombe megalitiche dell'età della pietra o anche in forma cubica. Ma invece, in modo vistoso e solo qui presente con tal purezza, si ricorse al triangolo e poiché esso, nel

regno di mezzo, si riduce in grandezza fino alle piramidi nane, è difficile che sia stato scelto per porre un tetto particolarmente alto sul faraone defunto. All'epoca del nuovo regno insieme con squadre, piccole scale, livelle triangolari venivano date nella tomba al morto anche piccole piramidi in pietra, che, secondo quanto dice un testo delle piramidi, dovevano aiutare il morto a osservare il sole all'alba e al tramonto. E' fondamentale chiaro che le piramidi anche come edifici dovevano riprodurre il cosmo, non diversamente dalle costruzioni sacre di tutte le religioni astrali, dal cromlech celtico con le sue colonne di pietra poste in forma circolare alle torri babilonesi a gradoni. Anche la torre a gradoni babilonese voleva essere un'imitazione del cielo, del monte celeste che si innalza nei suoi sette gradini planetari. Piramidi a gradoni del genere esistevano anche in Egitto e la costruzione delle piramidi è iniziata in effetti solo con la piramide a torre a sei piani di Sakkara. Ma a partire dalla iv dinastia è il triangolo ad imporsi, raggiungendo nella piramide di Cheope quasi l'altezza della cattedrale di Strasburgo, il quadruplice profilo triangolare sul quadrato, il monte celeste che ha assunto figura regolare. Una luce non ancora del tutto spenta anche se non ancora del tutto chiara è venuta dalle misurazioni intraprese dall'astronomo inglese Piazzi Smith sulla piramide di Cheope. Secondo questo astronomo «the purpose of the Great Pyramid» era di manifestare nelle sue proporzioni le proporzioni allora note dell'universo e di conformarvi. L'angolo della porta, la direzione degli assi, la verticale paiono essere sempre orientati in base alle posizioni degli astri, l'altezza della piramide sta in un rapporto armonico con l'estensione che si credeva avesse la terra, l'inclinazione delle pareti corrisponde all'angolo dell'Alpha Draconis, la stella polare del tempo e così via (cfr. Smith, *On the Reputed Metrological System of the Great Pyramid*, 1864, e *Our Inheritance in the Great Pyramid*, 1880, pp. 380 e sgg.). Molte delle misurazioni di Smith da allora sono state rettificare, le sue relazioni astronomiche sono state completamente respinte da egittologi come Ludwig Borchardt e da storici come Eduard Meyer, ma in seguito ingigantite da dilettanti (cfr. Nötling, *Die kosmischen Zahlen der Cheopspyramide*, 1921, e, da un punto di vista antroposofico, Bindel, *Die ägyptischen Pyramiden*, 1932). Ma nonostante la provvisoria condanna ufficiale, nonostante il surrogato dilettantesco e occulto, la piramide mantiene la sua direzione cosmomorfa e il suo carattere di

riproduzione del cosmo, silenziosa e come cristallo lontano dalla vita essa sta nel mito astrale, che - benché in forme così diverse - ha governato le gerarchie di tutto l'antico oriente. Plutarco, nonostante tutto il suo consueto romanticismo ellenistico per l'Egitto, attinge a tradizioni ancora presenti e comprese quando scrive (*De Isi et Osiri*, cap. 56): «Gli egizi si sono dunque immaginati la natura dell'universo sotto l'aspetto del triangolo più bello». La piramide ha concentrato il cielo in un punto centrale, in un vertice da cui la quiete inorganica si irradia scendendo equilateralmente al suolo; il tempio di Karnak mostra lo stesso ordine della quiete nella volta stellata, nelle pareti e nelle colonne digradanti, nel suolo decorato con motivi vegetali che rappresentano la valle del Nilo inondata. Le colonne, il cui numero e le cui dimensioni non rispondono solo alla tecnica costruttiva, ma anche al significato simbolico creduto, le pareti del tempio, le cui pitture e rilievi rappresentano gli stampi del cielo sulla terra sono divenute le facce della piramide realizzati empiricamente, per così dire fatti essoterici; per cui anche il lato esterno dei muri è inclinato obliquamente. E questo non solo perché le dighe sul Nilo hanno fornito il modello del taglio obliquo (sulla terra esistono molte dighe e pendii obliqui, ma solo poche piramidi), bensì perché qui, come sull'Eufrate, il muro contiene l'angolo della piramide. Nella geometrizzazione fanatica dell'intera arte egizia si esprime la sua utopia architettonica: *il cristallo della morte come presentita perfezione, riprodotto cosmomorficamente*.

Completamente diversa la situazione dove la pietra viene negata, dove la durezza dello spigolo viene spezzata. La vita che si sviluppa in modo cristiano non vuole rigidità. Al contrario vuol diventare eterna; così l'ornamento gotico è diventato quello più mosso e più lussureggiante, in esso non rimangono né linea retta, né curva. Fiorendo nel XIII secolo, con una grande ricchezza nei particolari, che deriva dall'inizio della liberazione dall'ordine feudale, con uno slancio immediato di tutti gli elementi architettonici verso l'alto, che deriva dalla liberazione delle città ricche dall'ordine clericale, il gotico è una costruzione mistico-urbana e pertanto nettamente distinta dal romanico, questa cittadella di Dio del tutto feudale, nel suo supremo dinamismo e nel suo supremo splendore. Il movimento organico, prolungandosi nella trascendenza, si fa spumeggiante e trionfa ancor più nella sua inquietudine cristomorfa. Piante, animali, anche mostruosi,

entrano senza fatica nella decorazione gotica, senza essere stilizzati e compressi. Esterno e interno del duomo gotico poterono così sino alla nausea essere paragonati ad una foresta. I rami in effetti sono incorporati nell'elemento organico della pietra come se gli fossero elettivamente affini, e la costruzione culmina al suo vertice con il fiore della croce. Le colonne si slanciano verso l'alto, i capitelli non costituiscono che dei punti nodali in questo moto ascensionale, il tetto è unicamente il punto di incontro di tutti questi verticalismi inconclusi, mentre nel muro si aprono altissime vetrate che narrano leggende nei colori del sangue e dell'oro; spiove all'interno una luce orgiastico-religiosa che proviene da un giorno diverso da quello della natura. La brama d'interiorità e di un'altezza che le sia pari diviene il criterio di tutte le costruzioni architettoniche. Questa tendenza all'alto del gotico organizza tutte le proporzioni dell'edificio: «In essa trovano spazio dipinti su legno carichi di appassionata tensione; tra le foglie rampanti e sui capitelli v'è un rigoglio di reticoli e lacci, opera di straordinari maestri dello scalpello, che suddividono le ardenti finestre con trafori ornamentali e rosoni. Ci sono curvature, non volte vere e proprie: nella navata centrale, nella profondità del coro, ovunque, il pathos dinamico imprime la propria spinta ascensionale; peccato e penitenza, raggiante bellezza demoniaca e regno dell'anima mite, serena ed umiliata si avvicinano e si incontrano in queste straordinarie cattedrali di figure, trasformandole nel corteo pietrificato dell'avventura cristiana» (*Geist der Utopie*, 1923, pp. 33 e sg.).³¹ E' un intreccio di eccitata vitalità, quale nessun'arte ha esperito sino ad allora e di un eccesso ornamentale che non placa l'eccitazione, bensì le rende giustizia. E' dunque l'antitesi della dolce regolarità organica greca, del misurato adergerci delle colonne ioniche e dell'accordo tra colonna e peso dell'architrave, ma innanzitutto è l'antitesi più netta dell'utopia del cristallo rigorosamente inorganico dell'Egitto. *In Egitto l'ornamento, persino fiorito, organico, costituisce un 'anomalia, nel gotico è invece la materializzazione del simbolismo dello slancio ascensionale e del giubilo.* Nei confronti di questa pienezza organico-trascendente nulla possono le poche simmetrie inorganiche del gotico: le suddivisioni rimpicciolite degli stessi archi ogivali e dei pinnacoli, le molteplici divisioni, sussunzioni, anche geometrizzazioni che si possono rintracciare esteriormente. Se la cupola della torre della cattedrale di Strasburgo forma un triangolo acutangolo, non lo fa

però in modo geometricamente puro, bensì intagliandolo, spezzandolo con spirali ai lati, e al vertice sta il fiore della croce; il triangolo, che fiorisce come tale, è in guerra di conseguenza con la piramide e, pur triangolo, costituisce un anti-cristallo. Così l'imitazione rivelata dal gotico è completamente altra rispetto all'imitazione cosmomorfa, in ultima analisi mitico-astrale; con un dinamismo che con un segno diverso, con il compito dell'inebriamento, solo il barocco saprà riattingere, il gotico rappresenta l'estremo polo opposto rispetto alla quiete di granito egizia, rappresenta *l'ordine radicalmente organico*. Ordine che a sua volta ha determinato simbolicamente in direzione della resurrezione e della vita quasi tutti i dettagli delle cattedrali, in modo che proprio gli ornamenti vegetali siano connessi misticamente al giardino miracoloso della madre di Dio, nel senso della botanica trascendente costituitasi nel tardo medioevo. Ovviamente come l'edificio contiene regolarità geometriche di tipo inorganico, triangoli, cerchi, così mostra pure alcuni riferimenti cosmologici: il rosone corrispondeva allo zodiaco, in altre rappresentazioni alla ruota della fortuna, il lampadario corrispondeva alle sfere planetarie sovrapposte l'una all'altra. Ma con le sue luci sovrapposte circolarmente le une sulle altre il lampadario era anche più genuinamente un'imitatio della rosa celeste e qualsiasi riproduzione di una statica cosmica era bandita dall'ordinamento delle colonne, delle finestre, dell'intero spazio dinamicizzato. Ovunque alla fine trionfano proporzioni e configurazioni paradossali rispetto a quelle del mondo: la pianta corrisponde al corpo di Cristo disteso sulla croce, con l'altare al posto della testa; il fiore della croce simbolizza la laringe mistica che genera il Figlio come Verbo pronunciandolo; le vetrate corrispondono alle pietre preziose nelle mura della Gerusalemme celeste (cfr. Josef Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, 1924). Per quanto i tempi lunghi connessi alla realizzazione e i frequenti mutamenti progettuali abbiano potuto moltiplicare gli elementi dell'edificio che non hanno funzione simbolica o la cui funzione simbolica è variata, il canone supremo restò sempre una magica conformità a Cristo, «in typo et in figura ecclesiae et corporis Domini», secondo l'esigenza di Agostino soddisfatta dal gotico. Le proporzioni del duomo gotico sono le sproporzioni dell'ordine cristologico rispetto a quello cosmico; è questa la verità specifica del giusto fondamento dello scalpellino. Qui davvero si tende

all'esodo dall'Egitto, in architettura, imitazione della resurrezione dalla tomba la cui pietra è stata rotolata via (*Me.* 16, 4). Se dunque l'Egitto era il cristallo della morte come perfezione presentita, con altrettanta decisione il gotico è utopicamente coordinato alla resurrezione e alla vita. Il simbolo della sua architettura è così necessariamente un esorcismo della morte, è anti-morte, è *l'albero della vita come perfezione presentita, riprodotto in modo cristiforme*. Se l'arte egizia ha in sé il voler divenire come pietra, quella gotica ha in sé il voler divenire come l'albero della vita, come il tralcio della vite di Cristo; e i due modi costruttivi sono gli unici ad essere andati sino in fondo radicalmente in questa loro imitatio. Tutti gli altri stili sviluppatisi storicamente non fanno che variare questi due ordini, quello del rigore e quello della pienezza, ma solo l'Egitto e il gotico li hanno realizzati in modo radicale e li hanno riferiti in modo tanto possente quanto divergente al loro giusto fondamento religioso dello scalpellino. Queste sono le determinatezze delle forme architettoniche della piramide e della cattedrale; entrambe restano tentativi di edificare imitativamente uno spazio perfetto; qui la quieta morte con il cristallo, là l'Excelsior organico con l'albero della vita e la comunità.

Altri esempi isolati di spazi paradigmatici nell'architettura antica

Preoccupazione dunque antichissima, quella cui l'edilizia in ultima istanza deve attenersi. Perché il costruire non soddisfa soltanto il bisogno di abitare e così via, e non vuole essere in alcun modo solo piacevole. Né nel senso di confortevole, né in quello di decorativo, troppo gaudente. Quanto è strettamente legata l'architettura alle condizioni sociali di volta in volta vigenti, alla potenza che vuole mostrarsi, all'influenza. E in che modo immanente l'edificare in quanto tale si mostra come arte non solo peculiarmente sovrastrutturale, ma figurativa, dunque obiettiva. Come tutte le arti figurative si attiene al mondo visibile, lo recepisce e tenta di trasformarlo in modo essenziale. Ma dove sono disponibili le forme visibili, cioè naturali che un architetto si troverebbe dinanzi come invece accade a un pittore o a uno scultore? E' una realtà molto lacunosa quella che si prospetta all'architetto che trova come modelli solo dei dettagli, ma non la specifica totalità per cui i particolari sono impiegati, la casa.

Certamente l'architettura già per la sua impostazione può lasciarsi insegnare qualche cosa da un uovo, da un favo, da un nido. Sin dall'antichità a scopo ornamentale furono utilizzati modelli organici: acanto, loto, conchiglie; la colonna è un tronco, la cupola può essere stata l'imitazione della caverna, l'interno della cattedrale quella della foresta. L'architrave poggia come su una lastra di roccia (la porta dei leoni a Micene rivela ancora questa origine), in generale la ripartizione di forza e peso, la preoccupazione fondamentale della statica, è ovviamente sottoposta a leggi naturali. Da sempre l'architetto fu per metà un tecnico, anzi in nessun'altra arte, ad eccezione della musica, intervengono dall'esterno, persino nei fondamenti e non solo nei dettagli altrettanti rapporti fisici e matematici, e in nessun'altra, per scopi di statica e di armonia, furono considerati con cura maggiore. Tutto ciò è verissimo: tuttavia la casa, questo insieme e questa unità della sua opera dovette essere scoperta o inventata dall'architetto in base a paradigmi che non esistono nel *dato immediato* del mondo esterno, per lo meno non nella sua immediatezza invariabile. La musica, che egualmente possiede fondamenti fisico-matematici assai marcati, ma dispone ancor meno dell'architettura di immediati modelli nel mondo, «stando così le cose» immaginò un tempo un'armonia delle sfere. E questo, istruttivamente, non senza un influsso dell'antico Oriente, vale a dire dallo stesso punto di vista cosmico che, come si è visto, ha regolato l'architettura babilonese ed egizia a partire da un parametro cosmico. Ma, a differenza di ciò che avvenne in architettura grazie alla credenza in misure cosmiche, la teoria astronomica dell'armonia ha più ostacolato che favorito lo sviluppo della musica. La fede nella misura apportò all'architettura, arte a priori obiettiva, l'intera metà pagana del suo regno. Fornì ad essa obiettiva, ma introvabile nel mondo esterno immediatamente dato e che permette di superare la condizione di senz'altro propria dell'uomo, una casa cosmica, un punto d'appoggio e un'immagine specifica di perfezione. E se l'Egitto ne è l'approssimazione più radicale, l'elemento geometrico-astrale, cristallino-inorganico influenzerà l'architettura per lungo tempo ben oltre i suoi confini. Un'influenza che si esercita in piccolo e in grande, nel nobile piacere e nella ricerca di pure forme così come nell'ordine purificato che è colto solo parzialmente allorché è designato come classico. Per ciò che riguarda le più belle forme singole esse sono

in ogni caso prodotte dalla vita, da cui possono essere desunte, ma di preferenza anche allora sono geometrizzate. L'uovo per esempio, benché sia una realtà singola, offre un modello statico di cui si trova traccia fino nella linea aerodinamica moderna. Così in tempi classici la linea ondulata, e persino quella a serpentina, venne geometrizzata come linea bella in modo assoluto, come «compenetrazione e interazione reciproca dell'uno e del molteplice», come ha decretato Hogarth, il pittore teorico dell'estetica, nella sua famosa *Analysis of beauty*, del 1753, punto poi accolto dalla teoria dell'arte lessinghiana. Nel classicismo epigonale del XIX secolo la predilezione fu rivolta alla sezione aurea con una geometrizzazione particolarmente evidente, che anche nella bellezza costruita esige, perché possa essere tale, che il tutto abbia rispetto alla sua parte maggiore lo stesso rapporto che questa ha con la parte minore. E mentre la scuola dell'estetica formale di Herbart ricercava questa proporzione nella struttura delle piante, negli animali, nei cristalli e nel sistema planetario, nella combinazione chimica dei materiali e nella configurazione della superficie terrestre (Zeising, *Asthetische Forschungen, Das Normalverhältnis der chemischen und morphologischen Proportionen*, 1856), una nuova armonia delle sfere, sia pur formalisticamente svuotata, fu applicata completamente all'arte figurativa allo scopo sia di regolamentare che di spiegare la sua bellezza. Alla stessa serie, anche se assai più nobile, appartengono infine sotto questo punto di vista le «divinae proportiones» cui voleva attenersi la rinascita vitruviana e geometrica del XVI secolo, in Vasari, Pacioli e Vignola: una speculazione sul cristallo, che trasse con grande consequenzialità le sue linee fondamentali dal *Timeo*, lo scritto «più egizio» di Platone. In esso non si trova solo l'architetto del mondo o demiurgo, ma la sua opera matura in modo perfettamente geometrico, cominciando dal triangolo delle parti fondamentali sino ai molteplici poliedri in cui si inserisce l'universo. Il modello di tutte le forme geometrizzate anziché risiedere nelle particolarità è in ultima analisi un modello che percorre, è creduto percorrere il cosmo, appunto una sorta di canonico edificio del mondo. La sua modalità geometrica dev'essere il punto d'appoggio ordinatore per le stesse divinae proportiones dell'architettura come quieta articolazione euclidea visibilmente chiara. E, come si chiarisce ulteriormente, non solo la chiarezza, ma più ancora il mito astrale latente in ogni punto d'appoggio cristallino, in ogni casa, in ogni

canone può, anzi deve condurre all'utopia Egitto, spesso lungo la strada del classicismo. Non è certo senza fondamento, senza ragioni profonde il fatto che Ledoux, il maggiore degli architetti neoclassici, costruisse adottando chiare forme cubiche, sferiche, piramidali o ellittiche. L'architettura romana, il più potente modello di quella potentemente neo-classica, per la sua stessa provenienza dagli etruschi e dalla Roma quadrata aveva in sé questo collegamento geomantico-geometrico, cosmo metrico. Esso conobbe in Egitto e poi in Babilonia la sua estrinsecazione più decisa, ma operò anche dove tale vertice non fu attinto; l'«imitatio mundi», quanto si vuole secolarizzata, fu un articolo di fede figurativo, vincolante anche per l'architettura romana. Lo stesso Vitruvio, così lontano dalla Roma quadrata dei primordi, continua a fondare le tre esigenze che secondo lui contraddistinguono la perfezione di un edificio, firmitas, utilitas, venustas, in termini in ultima analisi astronomici, ovvero cosmomorfici. L'intero libro IX del suo *De architectura*, tanto diffuso in epoca rinascimentale, tratta significativamente, sia pure con estrema sobrietà, di astronomia e di astro-, logia, delle fasi lunari, dello zodiaco e dei sette pianeti, dell'influsso delle costellazioni astrali sulla terra. E cent'anni dopo Vitruvio si ebbe nell'architettura romana un nuovo contatto con l'eredità cosmometrica etrusca, quale importazione venuta a maturazione del mito solare, allorché un architetto di Damasco eresse in Roma il *Pantheon*, cavità a cupola e, al contempo, volta celeste. In quest'opera tarda è perciò chiaramente riconoscibile come in nessun altro edificio classico il *visibile e canonico edificio cosmico* cui il paganesimo credeva. Poiché la forma circolare realizzata precisamente nel Pantheon non è assolutamente confondibile con quella che per motivi di praticità o di visibilità aveva ricoperto gli edifici del tesoro greci, le dispense romane, le stesse cisterne e fontane; la sua impostazione è al contrario magica e ha in questo aspetto un carattere particolarmente antico. Lo sphairos del Pantheon era già apparso molto prima negli antichissimi templi dei penati, nell'altare circolare, nella forma rotonda e nella stessa cupola del tempio di Vesta. Né erano privi di riferimenti a miti naturalistici la forma ovale del circo romano, e la stessa forma circolare del Colosseo; tutta quanta la grande architettura romana mantenne assai più dell'architettura greca un contatto con antichissime configurazioni paradigmatiche di tipo urano-ctonio, in breve con l'edificio canonico della terra e del

cosmo. Senza questa considerazione delle mediazioni sociali, in questo caso quindi dell'ideologia religiosa e in particolare dell'utopia di volta in volta prevalente, gli stili architettonici fondamentali non possono essere compresi appieno. La stessa *Domus aurea* di Nerone, modello di molti successivi castelli delle meraviglie, secondo la descrizione di Svetonio aveva un tetto traforato come il cielo stellato con al suo centro una sfera di ebano, che «ruotava costantemente, giorno e notte, come l'universo». E nessi, nuovamente compresi e voluti solo ai tempi di Adriano, uniscono il Colosseo con la pesante forma cilindrica di Castel S. Angelo. Più che mai allora doveva rispecchiare l'intero cosmo il Pantheon, con la cupola e i rosoni a forma stellare, con le sette nicchie planetarie e con l'occhio solare che guarda all'interno dall'alto: Dione Cassio definiva del resto schiettamente l'edificio «un'immagine del cielo». Il cosmo astrologico stoico, benché non più quello altamente stereometrico dei templi e delle piramidi egizie, è il suo oggetto architettonico. E' ancora colmo di un cielo paganamente perfetto, sereno, cioè non ancora turbato dall'opposizione che avverrà ben presto contro il mito astrale da parte del mito del Logos, da parte di Cristo contro i dominatori del cosmo (*Ef.* 6, 12). E solo in apparenza la volta cosmica del Pantheon si ripete in quella della moschea; perché al pari del cristianesimo sopraggiunto, anche l'Islam, che si fonda sulla Bibbia, crede che l'essenza di questo mondo sia caduca: anch'esso ha il suo Giudizio finale e un altro ordinamento quale suo fondamento. Il Pantheon non è dunque perciò, come vorrebbe l'interpretazione di Spengler, la prima moschea sul suolo europeo, bensì *l'ultimo edificio puramente astrale*. La moschea di Omar a Gerusalemme, Hagia Sophia, la Cappella palatina di Carlo Magno ad Aquisgrana conferiscono alla parte centrale dell'edificio e alla cupola un senso completamente diverso: non si conformano alla sfericità cosmica, ma al luogo di riparo in un Dio interiore-sovramondano. Lo stesso luogo di riparo che anche in seguito, quando la cupola scomparve dal mondo cristiano, si è mantenuto costantemente nella forma circolare dell'abside, che si cinge con Cristo contro il mondo. Al contrario la *perfezione del mondo* era il correlato dell'edificio da cui l'architettura mitico-astrale prendeva il suo modello, a lei affine nonostante tutte le più notevoli variazioni. Solo il rigore di Bisanzio, volutamente conforme a Cristo e non più conforme al mondo, si stacca infine dal rigore

dell'Egitto.

Perché di qui in poi la casa che ispira la costruzione è una casa situata dall'altra parte. E la costruzione non è più una costruzione pagana, è venuta a collocarsi sul *cammino che conduce fuori* da questo mondo. E solo apparentemente a questa casa che pone l'accento sull'uscita si contrappone quell'entrata nello stesso mondo così celebrata, con cui si apre la Bibbia. La Bibbia celebra il suo Dio proprio come creatore del mondo e soprattutto come creatore molto soddisfatto della sua opera così com'è. Ma questa immagine del costruttore del mondo non è originariamente biblica, è ancora pagana, vale a dire è un'immagine cresciuta su un terreno diverso da quello ebraico-cristiano. Essa non ricorre neppure in tutte le leggende pagane sulla creazione; né la mitologia greca, né quella nordica e neppure quella babilonese mostra il Signore supremo come plasmatore del mondo. Quest'immagine è fondamentalmente egizia ed è nata a Menfi, il maggior centro artistico della religione egizia. Lì si trovavano i laboratori degli scultori, che erano considerati sacri, lì il loro dio patrono era la divinità suprema dell'Egitto, Ptah, lì regnavano i suoi sacerdoti, i più potenti nel regno antico; l'archetipo del *creatore del mondo*, molto diverso dal Dio dell'esodo Jahvè, è proprio il dio degli scultori di Menfi, Ptah. Un simile dio artista quale plasmatore del mondo si trova solo in Egitto (su Ptah come demiurgo cfr. Breasted, *Geschichte Agyptens*, 1936, p. 214), e solo dalla presenza del concetto di Ptah in Jahvè derivò l'imitazione dell'architetto dell'universo, l'apparente imitazione della sua opera cosmica anche nel mondo intenzionale biblico-cristiano. Il codice sacerdotale del v secolo, che costituisce il primo capitolo della Genesi biblica, ha conservato in questo punto la storia della creazione degli jahvisti dell'VIII secolo, così come questi avevano conservato la cosmogonia di Menfi. Babilonia, che esercitò altrimenti un influsso così grande sul mito biblico, ha introdotto nella Bibbia solo il dio come ordinatore, tale da rafforzare più che mai il creatore Ptah in Jahvè. Il dio del regno babilonese Marduk si aggiunse come fondatore dell'ordine al fondatore del mondo Ptah, come eccellente reggitore del mondo all'eccellente creatore del cosmo Ptah, compiendo ogni cosa senza errori sin dal primo inizio del mondo, separando le acque del cielo da quelle della terra e conferendo a questa la sua configurazione. Solo ora fu posto anche nella Bibbia l'inizio del mondo, la sua presunta perfezione che pare non aver

bisogno di alcuna casa situata dall'altra parte, di *nessun esodo dall'esistente*. Solo ora nella storia biblica della creazione dal fango del Nilo, modellato da Ptah furono poste le acque delle profondità, le stelle che governano le stagioni; nell'opera di Ptah si introdussero suddivisioni e ordinamenti che reggevano le diverse regioni, la serie successiva dei giorni della creazione. In breve sorse la nota opera biblica della creazione, con l'architetto dell'universo ricavato dall'Egitto e l'ordinatore da Babilonia, un'opera la cui leggendaria eccellenza ha in ogni caso apportato anche nell'architettura non pagana un'apparenza cosmomorfica. Tale eccellenza nella Bibbia viene ricordata una volta sola (*Gen. 1, 31*), e il mondo stesso come opera d'arte compiuta dal dio supremo nasce proprio dall' *anti-terra della Bibbia*: da Egitto e Babilonia. Perché già Jahvè come dio dell'esodo dall'Egitto è estraneo al mondo presente come proporzione, la sua Canaan non è il cosmo. Ancora più ostile, per non dire addirittura in rivolta contro il cosmo bell'e compiuto, innanzitutto contro quello che è divenuto per gli ebrei sulla terra, è il Dio di Isaia che promette un nuovo cielo e una nuova terra cosicché non si ricordi più quello precedente, dunque della Genesi (*Is. 65, 17*). E solo *a questa casa dall'altra parte, alla terra di Canaan che l'esodo deve avere dinanzi a sé si rapportò l'architettura non pagana, in quanto anti-Egitto per eccellenza*. Anche le immagini architettoniche antiche, quindi cosmoteologiche, presenti in Amos, nel libro di Giobbe, in alcuni salmi nulla possono contro questa concezione dell'esodo, già nel loro contesto sono superate da un'altra speranza, da un altro progetto. «E' lui», afferma infatti *Amos 9, 6*, «colui che costruisce nel cielo la sua dimora e fonda la sua volta sulla terra»; il *Salmo 104* esalta il cielo come un tappeto e la terra come un suolo rivestito; *Giobbe 38, 4-6*, fa di Jahvè colui che tende la misura per la fondazione della terra, ne fissa le basi e pone la sua pietra angolare. Ed egualmente la struttura della tenda di convegno è tradizionalmente posta in una certa analogia con la perfezione del cosmo: il sancta sanctorum corrispondeva al cielo, l'esterno del santuario alla terra, l'atrio al mare, il candelabro a sette bracci ai sette pianeti. Persino il tempio di Salomone nell'interminabile serie di numeri dei suoi rapporti e delle sue parti ricorda la geometria sacra, quale era nota a partire dai templi a gradoni e dalle piramidi e quale ritornerà nei resti stellari miti-co-astrali della Gerusalemme celeste. Ma tutto ciò, al pari dello zodiaco nei rosoni gotici o

dell'apparente somiglianza della cupola bizantina con quella celeste, ha poco significato; perché nonostante tutto il corpo estraneo è stato sottomesso, il palazzo di Ptah è stato trasformato in chiesa dell'esodo. La stessa emanazione di luce gnostica che fluisce nel simbolo architettonico successivo, quello gotico è decisamente diversa dal riflesso dell'universo, quindi da un Pantheon di qualsiasi configurazione; perché essa nella gnosi cristiana proviene dal «secondo eone», dall'eone di un mondo futuro. Nel complesso ciò che è certo è che nella storia delle religioni il sogno architettonico di un mondo migliore in Egitto scorre e sfocia nell'adorazione del sole, nel mondo biblico-profetico nell'esodo - esodo appunto dall'Egitto del mondo che si è avuto sino ad ora. All'interno di questa ideologia ciò non può essere espresso più chiaramente di quanto è avvenuto in Maimonide, in un passo dedicato all'architettura pieno di un'ideologia immanente alla storia, di cui è di competenza la questione. Maimonide commenta la leggenda che narra come Abramo abbia scelto per il suo santuario sul monte Moria il lato occidentale spiegandola in questi termini: «Ciò ha la sua ragione nel fatto che la fede dominante allora nel mondo era l'adorazione del sole, che gli uomini veneravano il sole come Dio e che quindi tutti gli uomini indubitabilmente si volgevano ad oriente. Per questo Abramo sul monte Moria, cioè nel luogo del santuario si voltò ad occidente così da mostrare al sole le terga» (*Guida dei perplessi*, III, Meiner, 1924, p. 275). E' questa una correzione radicalmente anti-Egitto, anti-Babilonia del punto d'Oriente, in cui tuttavia ancora per Colombo il mondo era stato creato e in cui doveva trovarsi il paradiso terrestre. In cui prima di tutto però si fondava il mito astrale, quel mito dunque che manteneva in ultima analisi lo spazio paradigmatico per l'architettura come spazio geometri-cosmico. E contro ciò all'interno dell'ideologia architettonica biblico-cristiana, in particolare nella sua simbolica architettonica, doveva essere rigettata la direzione del mondo in cui sorge il sole esteriore e scelta invece quella in cui esso tramonta e scompare insieme all'attuale ordinamento del mondo. Da Agostino per tutto il medioevo e prima di tutto nel gotico l'edificio della chiesa è celebrato come riproduzione di quell'altro edificio, che voleva avere come iscrizione non un ordine centralizzato, bensì una libertà federativa, pensata qui come «libertà dei figli di Dio». Qui affondano le radici del gotico, questo tentativo di *un nuovo edificio*

del mondo tagliato nella roccia, nella pietra, come la comunità umana. La sua immagine architettonica della speranza era l'«acqua vivente», il «legno della vita» di cui il capitolo finale dell'Apocalisse raccontava all'uomo medievale. Questo doveva essere allora il «nuovo cielo» ma anche «la nuova terra» in questa anticamera anticipatrice pensata come quella della cattedrale. Con il gigantesco dinamismo verticale del campanile e delle colonne, con la luce dipinta delle vetrate all'interno attraverso la quale per i credenti medievali doveva scendere un mondo completamente altro, un mondo cristiano. Queste in ultima analisi le considerazioni sulla volontà di divenire come pietra o al contrario come albero della vita nelle realizzazioni radicali dell'architettura antica. L'unico problema che resta è quale funzione possano e debbano ancora svolgere gli spazi paradigmatici indicati dal cristallo o dall'albero, una volta detratta la loro ideologia religiosa, e una volta annichilita completamente l'architettura dal tardo capitalismo. Essi rappresentano in ogni caso alternative, alternative che -quasi senza ideologia religiosa - nel classicismo greco sono state attenuate astrattamente. Ma ciò che invece importa è superarle in unità concreta; in una chiarezza che non uccida la pienezza, in un ordine cristallino che non escluda la libertà dell'ornamento vivente, bensì l'abbia quale suo contenuto.

II. COSTRUZIONE DELLO SPAZIO CAVO

Nuove case e reale chiarezza

Se un forcipe dev'essere liscio, non è necessario che lo sia anche una molletta per lo zucchero.

Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, 1918

Da molte parti oggi l'interno delle case sembra pronto per la partenza. Benché disadorne, o proprio per questo, ciò che esprimono è un addio. Luminosi e spogli come stanze d'ospedali gli interni, l'esterno fa l'effetto di scatole collocate su nastri mobili, ma ricorda anche le navi. I tetti piatti come i ponti di coperta, le

finestre come oblò, con parapetti e barcarizzi risplendono di quel bianco che ricorda il sud, al pari delle navi hanno voglia di sparire. Davvero la sensibilità dell'architettura occidentale va così lontano che già da molto tempo, per vie traverse, presentiva quella guerra, che è il fenomeno hitleriano per eccellenza, e vi si preparava. Per questo la stessa forma di nave, nel suo aspetto puramente decorativo, si rivela del tutto inadeguata alla ragione di fuga della maggior parte degli uomini attuali nel mondo della guerra capitalistica. Per il quale già da tempo si progettano case senza finestre, illuminate ed aeree artificialmente, tutte in acciaio, insomma blindate. Mentre l'architettura moderna ai suoi inizi era fundamentalmente orientata ad aprirsi verso l'esterno, verso il sole e lo spazio pubblico - a crescere per lo meno per quanto riguarda lo spazio abitativo è soprattutto il bisogno di una chiusa sicurezza vitale. Il tratto fondamentale della nuova edilizia agli inizi era l'apertura: essa perforava le oscure caverne di pietra, apriva campi enormi allo sguardo con le sue sottili pareti di vetro, ma indubbiamente questa sua volontà di equilibrio con il mondo esterno era prematura. La de-interiorizzazione si risolse in vuotezza, il piacere meridionale per il mondo esterno, aprendo alla contemplazione del mondo esterno capitalistico, non poté rivelarsi una fortuna. Poiché non accade nulla di buono sulla strada, sotto il sole; la porta aperta, le gigantesche finestre spalancate nell'epoca della fascistizzazione si trasformano in minaccia; la casa deve ritornare ad essere una rocca, se non una catacomba. L'ampia finestra che apre sul mondo esterno ha bisogno di un di fuori riempito da una folla simpatica di stranieri, non da nazisti; la porta a vetri presuppone realmente che si affacci ed entri in casa il sole, non la Gestapo. E certo non senza rapporti con le trincee della prima guerra mondiale, ma soprattutto con inutili linee Maginot della seconda, si sviluppò il progetto di una città sotterranea, come città della sicurezza. Al posto dei grattacieli arrivarono i progetti di «earthscrapers», tane illuminate, città-cantine rifugio. Su alla luce appariva invece il piano di evasione meno realistico, ma decorativo di una città volante utopizzata a Stoccarda, ma anche a Parigi: le case a forma sferica si innalzano su piloni o sono sospese come veri palloni aerostatici a cavi d'acciaio, in quest'ultimo caso le costruzioni sospese danno davvero l'impressione di essere particolarmente staccate dall'ambiente e di voler spiccare il volo. Ma anche queste forme ludiche rivelano soltanto che le case, vuoi

come caverne, vuoi su palafitte debbono essere sognate di nuovo.

Ma come, se su di una simile base si deve anticipare un salto reale nella luce? Un salto che la tecnica costruttiva ha in effetti tentato *accettando* ora il piacere poco accogliente di una casa tutta finestre, della chiarezza desertica in casa e nelle apparecchiature. Certo questo salto si presentò come liberazione dalla muffa e dall'incredibile decorativismo del secolo precedente. Ma più il tempo è passato, più è diventato chiaro che ci si è anche limitati alla fase del lasciar via, né - all'interno della vuotezza tardo-borghese - poteva essere altrimenti. Quanto più passa il tempo, tanto più chiaramente l'iscrizione che si può leggere sul Bauhaus e su tutto ciò che vi si riallaccia è: Hurrà, siamo a corto d'idee! Quando uno stile di vita è abietto come quello tardo borghese, l'unica cosa che una riforma meramente architettonica può conseguire è la decisione di mettere in mostra, anziché dissimulare, il proprio vuoto interiore. E' questo l'effetto che si determina non appena la fantasia non sa più aprirsi una terza via tra peluche e sedia di ferro, tra gli uffici postali stile rinascimento e quelli a forma di contenitori per uova. Effetto tanto più raggelante in quanto non offre più il minimo nascondiglio, ma è puro kitsch della luce; anche se indiscutibilmente il movimento al suo esordio voleva una vera pulizia, la pulizia che può dare l'aspirapolvere. Adolf Loos in Europa, Frank Lloyd Wright in America tracciarono le prime linee contro il cancro dell'epigonismo. Wright animato in ogni caso anche da un odio contro la città in parte anarchizzante, in parte sano, proponendo di spezzettare le metropoli assassine in «home towns», in una «Broadacre City» in cui lo spazio abitativo per ognuno fosse dieci volte quello consueto. Le Corbusier al contrario esaltò una «macchina per abitare» altamente urbana e, insieme con Gropius e altri esponenti meno dotati della *Nuova Oggettività*, rappresenta quel tipo di arte ingegneristica che si atteggia a progressista ma che fa molto in fretta a diventare stagnante e a trasformarsi in ferro vecchio. Da più di una generazione quindi questi mobili d'acciaio, questi cubi di cemento, questi tetti piatti sono come fuori della storia, modernissimi e noiosi, apparentemente audaci e in realtà banali, pieni di odio contro la presunta retorica di ogni ornamento e più prigionieri di uno schema di una copia del cattivo Ottocento. Sino al punto che anche in Francia un architetto del cemento del calibro di Perret è giunto a dire: «L'ornamento nasconde sempre un errore di

costruzione». In tutto ciò non manca, in modo quasi romantico, un elemento di presunzione neoclassica, in parte per via delle forme geometriche, in parte perché la quiete è vista come il primo dovere civico, in parte per via di un senso astratto dell'umanità. Il programma di Le Corbusier «La ville radieuse» cerca ovunque una sorta di Parigi greca («Les éléments urbanistiques constitutifs de la ville»), vede nell'acropoli una sorta di spirito umano universale («le marbré des temples porte la voix humaine»). Ma qui come non mai la Grecia è diventata un'astrazione, proprio come l'indifferenziato «être humain» cui gli elementi architettonici debbono riferirsi in modo puramente funzionale. Anche il progetto di città di questi irriducibili funzionalisti è privato, astratto; di fronte all'«être humain» in queste case e in queste città gli uomini reali diventano termiti normalizzate oppure, all'interno di una «macchina per abitare», corpi estranei, ancora troppo organici; così lontano è il tutto dall'uomo reale, dall'essere a casa propria, a proprio agio, in patria. Questo è il risultato, e non può essere diversamente, sino a che l'architettura non si preoccupa del suolo inadeguato su cui edifica. Sino a che la «purezza» consisterà nel lasciar via e nel non avere idee, la serenità nella politica dello struzzo, se non addirittura nella mistificazione, e il sole d'argento, che qui vuol balenare ovunque, non sarà che miseria cromata. Qui l'architettura è ovunque pura superficie, eternamente funzionale; per cui anche nella massima trasparenza essa non mostra nessun contenuto, nessun germoglio e nessuna fioritura di un contenuto capace di modellare un vero ornamento. Questa astrattezza si accorda certo benissimo con il vetro e nel vetro poté assumere la sua sorprendente configurazione, quella di una vuotezza levigata sospesa nell'aria e nella luce, neocosmismo derivante dal nulla. Bruno Taut, un discepolo di Scheerbart, ha potuto così schizzare una «casa del cielo» (cfr. *Die Stadtkrone*, 1919), la cui pianta consiste in sette triangoli, con pareti, tetto e pavimenti in vetro, così che l'illuminazione trasforma la casa in stella colorata. Proprio sulla linea del «pancosmico» Paul Scheerbart, che per primo aveva universalizzato l'architettura in vetro, l'intera terra doveva infine essere trasformata in cristallo. E come esempio della nuova trasparenza Taut citava i versi dell'*Annuncio* di Claudel: «... sapiente l'architetto / costruisce l'edificio di pietra come un filtro nelle acque della luce divina / E gli dona l'oriente di una perla». Nei programmi di Taut accanto ai materiali più moderni aveva

posto anche una mistica dei numeri con un predominio in definitiva dell'elemento astrale sul colore; così iniziò qui, vana, l'avventura di un Egitto sorto dal nulla. E accanto impazzava un gotico anch'esso basato sul nulla, tutto raggi e fasci di raggi che s'innalzavano senza contenuto verso l'alto come missili inconsistenti. Puro funzionalismo ed esuberanza senza collegamento nel loro dualismo sono complementari, col risultato che lo stile macchinale raffredda e alleggerisce, ma la fantasia ha sempre meno una patria e si corrompe sempre più. Mentre nell'architettura antica proprio i tre principi indicati da Vitruvio, l'utilitas e la firmitas, che non mancavano mai, si compenetravano con la venustas, ovvero con la fantasia e così ornavano l'edificio sia nell'insieme che nei dettagli. Ma nella decadenza funzionalismo e fantasia non si presentano più uniti, neppure là dove la fantasia, come in molti pittori espressionisti - in quanto pittori, non in quanto architetti -, era enorme e spesso piena di significato. Certo un collegamento con qualcosa di più del nulla o quasi-nulla costituito dall'ambiente borghese fu davvero cercato, per lo più si chiamò in termini per metà ingegneristici e per metà privi di una comprensione autentica, collegamento con la «legge dell'Universo»: ma per quanto potesse essere interessante il bottino che ne ricavò la pittura o anche la scultura, in architettura lo stile di Taut e Scheerbart restò del tutto infecondo. Appunto perché l'architettura molto più delle altre arti figurative è e resta una creazione sociale e non può fiorire nello spazio vuoto del tardo-capitalismo. Solo gli inizi di un'altra società rendono di nuovo possibile un'autentica architettura, un'architettura compenetrata dalla propria volontà artistica costruttiva e ornamentale al contempo. L'astratto stile ingegneresco non diviene in nessun caso qualitativo, nonostante le frasi di cui l'adornano i suoi adepti, nonostante l'ingannevole freschezza della «modernità», di cui si ammantava una morte levigata come fosse lo splendore del mattino. La tecnica odierna, essa stessa ancora così astratta, anche applicata esteticamente, anche come surrogato artistico, non può condurre fuori dallo spazio della vuotezza; questo anzi compenetra la cosiddetta arte ingegneristica, così come quest'arte con il vuoto suo proprio non fa che accrescerlo inevitabilmente. L'unico elemento significativo in tutto ciò è la direzione di partenza presa da questi fenomeni del tempo; appunto la casa come nave. Certo anche qui si approntano nuove fasi di rivolgimento, nella stessa misura in cui i nuovi rapporti che

si dischiudono tra uomo e natura in una società nuova diventano chiari e maturi per riflettersi anche in progetti e ornamenti architettonici. Ricchi di eredità, senza storicismo e - com'è ora evidente - senza le infami scimmiettature di stili, senza il romanticismo balordo della Grunderzeit. Contro gli aspetti estremi della faccenda e del kitsch vale perciò come criterio assoluto la purificazione di tutte le fonti ancora conservate, la cura e la preparazione dell'alveo per tutte le sorgenti in direzione della sovrabbondanza plastica. Che ha come presupposto la radicale separazione dell'architettura dalla macchina. E anche l'aspetto relativamente più interessante di oggi o di ieri, l'utopia di una casa di vetro, ha bisogno di forme, che meritino la trasparenza. Esige configurazioni che mantengano l'uomo come problema e il cristallo come risposta che dev'essere ancora mediata, anzi ancora formulata. L'architetto darà allora forse alla sua opera «l'oriente di una perla», ma finalmente anche una cifra perduta, meno trasparente: la sovrabbondanza plastica in nuce - l'ornamento.

Progetti urbanistici, città ideali e ancora una volta la vera chiarezza: compenetrazione di cristallo e sovrabbondanza

Attaccate l'una all'altra le case perdono l'aspetto di navi pronte a salpare. Il buon architetto ha bisogno di gruppi di case, di piazze, di una città che non deve più aver bisogno di sparire, ma invece di essere pianificata per tempi lunghi. E' questa una speranza del domani e, dove il domani già comincia ad albeggiare, una speranza dell'oggi, ma in realtà è una speranza antica quanto l'architettura, inscritta in essa in modo ovvio. Di conseguenza la pianificazione urbanistica non è un fenomeno limitato ai tempi moderni, anzi, se è vero che in essi la si incontra spesso, già prima del secolo scorso, è altrettanto vero che vi ha conosciuto intralci caratteristici. Perché la società borghese è certo una società calcolatrice per amor di profitto, ma a causa della sua economia anarchica è anche una società disordinata, una società della casualità economica. Per questo motivo proprio le città industriali e i quartieri residenziali del secolo scorso, dovuti alla magnanimità della speculazione edilizia, rappresentano in assoluto l'assenza di pianificazione e di riflessione. Omogenei sono unicamente la loro desolazione, il baratro di pietra, la sconsolata fuga di strade che

portano al nulla, il kitsch del loro stile pietoso o dello stile borioso rubato; ma per il resto l'insieme ha gli stessi tratti anarchici di quella ricerca del profitto che gli sta alla base. Mentre le città di epoca precapitalistica che si dicono cresciute spontaneamente sulla base di modi di produzione ancora regolamentati non sono affatto sorte a casaccio. L'antichità ci ha tramandato chiari progetti di città, anche di prima dell'epoca di Alessandro, il rapido fondatore di città dal Nilo all'Himalaya. Una ponderata previdenza contraddistingue qui sin dall'inizio gli architetti che in modo sorprendente si sono addirittura avvicinati alla costruzione sociale. Aristotele ricorda ad esempio l'architetto Ippodamo, nella doppia attività memorabile della pianificazione architettonica e della pianificazione politica: «Ippodamo di Mileto, figlio di Eurifonte, che escogitò la suddivisione (diairesis) delle città e divise il Pireo... fu il primo di quelli che, pur non occupandosi direttamente di politica, tentarono di dire qualcosa sulla costituzione migliore» (*Politica*, n, cap. 8). Tanto antico è dunque il contatto tra pianificazione architettonica e pianificazione politica in generale: il suddetto Ippodamo aveva progettato specificamente una diairesis sul suolo statale ai fini del culto, dell'utilità pubblica e della proprietà privata e aveva fornito una base di natura quasi sociale al suo piano di costruzione. In effetti non è mai mancata una vera orgia di piani, che da sempre fu un elemento della megalomania cesaristica e che contava sulla loro furia edificatoria, furia che comunque ricorreva appunto a piani e a metodi. Alessandro e il suo architetto Dinocrate sognarono di intagliare nei contrafforti del monte Athos un colosso che potesse essere reso abitabile; nella mano sinistra la statua ricavata dal monte doveva sorreggere una città, nella mano destra una coppa capace di raccogliere tutti i corsi d'acqua del monte e di riversarli in mare, come un Niagara dell'antichità. Qui incontriamo una città immaginaria cui non può stare a pari non solo per stravaganza, ma anche per riflessione, nessuna costruzione barocca di tipo neo-feudale. Piani urbanistici, anche se di natura mezzo geomantica, poi astrologica, erano ben presenti allorché Augusto fece trasformare la Roma di mattoni in una Roma di marmo, e poi quando Costantino trasformò Bisanzio nella sua residenza. E infine il medioevo, che il romanticismo vero e quello riscaldato hanno spacciato per particolarmente «istintivo», è invece ricco di una pianificazione urbanistica sui generis. L'insediamento altomedievale è concentrato con precisa

deliberazione intorno alla fortezza; città coloniali nella Francia meridionale e nella Germania orientale rivelano addirittura una progettazione regolarmente ripetuta. Resta comunque vero il fatto che, nonostante tutta la casualità individualistica, quale esplose poi nell'anarchia urbanistica del XIX secolo, solo il calcolo capitalistico, l'altra faccia della società delle merci ha dato vita a un numero particolarmente grande di utopie razionali di città. E ciò in patetico e costruttivo contrasto rispetto alla stessa anarchia economica, cui appartiene lo stesso calcolo, in quanto legge astratta che governa i casi. Fu soprattutto prima della rivoluzione francese, quando la massa dei piccoli e medi imprenditori economici non era ancora emancipata, quando il periodo della manifattura imponeva una burocrazia generale che regolamentava ogni cosa, che riuscì a tradursi in atto la disposizione prestabilita che seguiva il modello della scacchiera o dell'anello, in breve una matematica urbanistica formale del progetto e della nuova costruzione. Per quanto si potesse gonfiare disordinatamente il cartoccio sul singolo edificio, quale che fosse l'audacia dei vari gruppi di edifici orientati su una veduta ricca di curve, al pari della pianta dei singoli edifici barocchi era rigorosamente simmetrica anche la loro pianificata disposizione d'insieme. Ad imperare qui erano i giardini di Versailles e Cartesio, non Galli da Bibiena; e solo il rococò abolirà questa simmetria. La disposizione a scacchiera di una città fondata in età barocca come Mannheim, di cui Goethe, che altrimenti al barocco non riserva che disprezzo, in *Arminio e Dorotea*, poté dire ch'era stata edificata in modo piacevole e sereno, si pone in un'antitesi quasi anacronistica, quasi neo-classica rispetto allo stile eccessivamente organico dell'architettura barocca. Vi è qui la medesima tensione delle conversazioni colte della società barocca: suo interesse precipuo erano le passioni umane, e una cosa sola poteva rivaleggiare con esso: l'interesse per la matematica. E così ingegneri impiegati per le fortificazioni si associarono ad architetti di castelli e chiese: molti tra i più notevoli architetti barocchi, come Hildebrandt, Balthasar Neumann, Welsch, Eosander, provenivano dall'edilizia militare e accanto alla loro fantasia architettonica hanno continuato a coltivare questo settore. Il barocco tollerava in modo sorprendente questa promiscuità di ebbrezza e di calcolo borghese, di Controriforma e geometria militare; e fu quest'ultima che ebbe la meglio, rifacendosi al modello rinascimentale, soprattutto

appunto nella progettazione urbanistica. Ovunque si ritrova qui la stessa antitesi, che oppone anche la meccanizzazione dell'immagine del mondo culminante nel secolo XVII all'eccessivo organicismo dell'ornamento barocco. Certo la stessa matematica del tempo è una matematica del moto in cui penetrano il concetto di funzione, il calcolo delle flussioni e il calcolo differenziale, la veduta di un infinito. Ma la stessa immagine del mondo in Cartesio, come pure in Spinoza, è un'immagine inorganica, fondamentalmente meccanica; ciò che domina anche nel progetto edilizio è la filosofia barocca che si vuole chiarezza il più possibile cristallina, more geometrico. Accanto al sovraccarico organico nella scultura, nell'architettura e nella stessa poesia si levò in tal modo la facciata matematica: chiarezza, cristallo; si può dire anzi che accanto al «gotico» dell'edilizia barocca v'era l'«Egitto» del pensiero barocco (nel modo più clamoroso nello spinozismo). Questa natura cristallina si unì inoltre facilmente a tutte le tendenze d'ordine, agli spagnolismi del barocco neo-feudale. E questo tratto si può notare persino nella differenza tra le immagini utopiche dell'architettura quali appaiono nei romanzi politici rinascimentali rispetto a quelli dell'età barocca. Mentre l'utopia liberale della società di Tommaso Moro adorna il suo stato ottimo di case singole, di edifici piatti, di città-giardino decentrate, cent'anni dopo l'utopia autoritaria di Campanella mostra blocchi abitativi, edifici alti e un'immagine di città completamente centralizzata. A dominare - con mura concentriche, con affreschi murali di natura cosmica, con una complessiva disposizione circolare - è la definizione matematica rigorosa, necessaria conseguenza di un'utopia dell'ordine determinato perfino in modo astrologico. Inoltre in generale la geometria, a partire dai progetti urbanistici barocchi, è rimasta la parola d'ordine di ogni città ideale borghese, città del calcolo. Con l'eccezione appunto di quei periodi, che non conobbero più alcuna pianificazione urbanistica, come la seconda metà del XIX secolo, in cui l'urbanistica venne non solo ostacolata dall'economia del profitto individuale, ma addirittura abolita. Ma fino a quel momento e poi di nuovo nel periodo del capitalismo monopolistico, in un'economia per così dire diretta, resa imperialistica, domina sempre di nuovo un culto che rasenta quello egizio per la regolarità degli edifici, della loro disposizione e della configurazione urbana. Ciò escluse al contempo, se si eccettua il lusso di alcune strade con curve nei

quartieri residenziali, ogni contatto con l'immagine gotica della città, con la tortuosità, con la pienezza profondamente confortevole delle vecchie città tedesche. L'ordine vincolante che la società capitalistica non forniva più doveva essere surrogato o anche costruito a nuovo ad opera della geometria urbanistica. Questa ora divenne *l'utopia dell'intera edilizia urbanistica borghese moderna*, come mostreremo subito illustrando alcuni dei suoi esempi più significativi. In complesso essi racchiudono un contrasto sempre crescente con l'economia della casualità, e precisamente a misura del crescere della sua anarchia, ma racchiudono al contempo anche una crescente adesione apologetica alla loro estraniamento e alla loro vuotezza interiore. Nel migliore dei casi, quindi a livello puramente progettuale, al di fuori della scoperta fatta dalla realizzazione racchiudono il *problema* di una città-cristallo, dietro cui è rimosso o si cela ancora l'ordine concreto (l'ordine che costituisce uno scopo).

Dunque si cercò in ogni modo di dare alla vita disordinata la cornice di una vita più chiara. Il primo progetto di questa natura è del 1505, opera di Fra Giocondo: la città sognata è rotonda, al suo centro ha una piazza circolare con edifici a cupola, da cui si dipartono a raggiera le strade. Nel 1593 Scamozzi, l'iniziatore delle Procuratie in Piazza S. Marco, progettò una città a forma di poligono regolare con porte su ogni lato, e con una suddivisione esatta dei quartieri (modello in seguito adottato nell'edificazione di Palmanova presso Udine). La «città ideale» di Vasari il Giovane (1598) unisce la struttura radiale con quella ad angolo retto: al centro la piazza principale, da cui partono a raggiera otto strade che hanno come punto d'arrivo le strutture delle porte, altre strade sono ordinate in una rete ad angoli retti. Piranesi (1720-1778), apprezzato troppo a lungo solo come incisore di rovine romane, utilizzò il nascente neo-classicismo per dotare la sua città ideale, non solo nella disposizione complessiva, ma anche nei tratti delle case e nelle figure decorative, di quella simmetria di cui si mostrava sempre più priva la società borghese. L'architettura sovietica ha addirittura ripreso determinati elementi e determinate utopie di città piranesiane (l'architetto sovietico Sidorov ha definito Piranesi «penseur dans le domaine de l'architecture»), in particolare i loggiati e le piazze, la struttura delle torri e le proporzioni in altezza. Ma il più singolare progettista di insediamenti futuri all'interno della storia dell'architettura utopica

è l'architetto francese *Ledoux* del tempo della rivoluzione francese, un uomo apprezzato solo oggi (cfr. Kauffmann, *Von Ledoux bis Corbusier*, 1933); egli non rende il neo-classicismo rappresentativo come farà l'impero, ma lo rende tanto più variato. Ledoux (1736-1806) progettò la città ideale di Chaux, pensandola sin dall'inizio come una comune articolata in base ai mestieri. Così la coesione architettonica è garantita e al contempo decentrata in raggruppamenti minori: fa la sua comparsa il sistema moderno a padiglioni. Anziché la formazione della city e di una sconfinata periferia, Ledoux progetta ovunque spazi verdi con centri di lavoro e in essi un'«architettura parlante» capace di esprimerne la funzione. La città ideale contiene diversi tipi di edifici corrispondenti alla professione degli abitanti (la casa del taglialegna, della guardia campestre, del commerciante e così via); contiene persino una «casa delle passioni» (una sorta di tempio dell'emancipazione sessuale), una «casa alla gloria delle donne», una «casa della concordia». Ma la geometria, la stereometria di questi edifici pone di nuovo un limite al relativo allentamento della coesione architettonica; su di esso prevale la utopia dell'ordine caratteristica di tutti i progetti urbanistici moderni. L'allegorismo geometrico, che Ledoux fa prosperare sui suoi edifici, rinvia a questo tipo di utopia dell'ordine, alla funzione guida della geometria, alla seduzione dell'Egitto. Così, nonostante il sistema a padiglioni, è predominante una geometria militaresca che ricorda la città di Campanella, di cui non mancano nemmeno le allusioni astrologiche. Il taglialegna abita sotto un tetto a piramide, la guardia campestre in una casa sferica che riproduce la terra, la «ville naissante» nel suo complesso è circondata da un'ellisse che corrisponde alle orbite dei pianeti. Per cui da ultimo anche in Ledoux emerge il pathos dell'ordine vincolante; e, in modo sorprendente e anticipatore, nel bel mezzo della rivoluzione francese. Ledoux definiva l'architetto «il rivale di Dio»: definizione che manifesta una grandiosa consapevolezza della creazione umana; ma il mondo, che egli vuole tanto prometeicamente formare, si piega agli ordinamenti di un cosmo che viene visto come concluso, e precisamente come geometricamente concluso. Come Piranesi ha intrecciato alla geometria della città ideale motivi neo-classici, così Ledoux vi intreccia motivi massonico-egizi; il loro contenuto è certo un collettivismo utopico, ma anche qui nascosto nel corpo di una utopia urbanistica cristallina, troppo

cristallina. L'«integrazione nel cosmo» che ancora in Taut, anzi in Le Corbusier, copriva con la sua volta lo scopo umano dell'architettura e la sua formulazione - questo mito astrale secolarizzato, quale fu sfiorato non solo in frasi ma anche nell'idolatria di una cornice esteriore, mostra così la sua portata in tutte le utopie urbanistiche dell'epoca moderna; la sua portata fondata sulla matematica nel *calcolo capitalistico*, la sua portata fondata sul *sentimento* nel *sentimento di contrasto rispetto alla crescente anarchia economica e culturale*. Di qui l'attrazione per il cristallo, quale rigore di contrasto più a portata di mano, di qui, accanto a computo e calcolo, la forza della geometria, che quanto meno sembra non partecipare dell'imperversante confusione umana. A ciò si è aggiunto però ancora molto di recente un motivo particolarmente straniante, in sé *l'unico originale*, anche utopicamente significativo presente nell'arte *ingegneristica quale architettura*. Più esattamente, nell'arte ingegneristica per cui è deperita l'architettura moderna come arte effettiva e da cui essa deve di nuovo sollevarsi sulla soglia di una società più concreta. Ciò cui intendiamo riferirci è la nuova connessione tra l'antica utopia della cristallizzazione e *la voglia di distacco dall'organico*. Un fatto del genere è connesso proprio alla stessa tecnica astratta, cui è così strettamente legata l'architettura moderna, e conferisce anche all'utopia cristallina della città un distacco dall'organico sui generis, ben noto dai settori-limite della tecnica. Alla macchina non più somigliante all'uomo corrispondono così una casa priva di aura, l'immagine di una città derivata dall'accettazione dell'assenza di vita e della lontananza dall'uomo, costituita da fasci di raggi o da altre imitazioni della geometria proiettiva. L'architettura funzionalistica riflette e raddoppia in effetti il mondo freddo come il ghiaccio degli automi della società delle merci, della sua estraniamento, dei suoi uomini vittime della divisione del lavoro, della sua tecnica astratta. Anzi, com'è possibile che la tecnica si spinga in uno spazio non-euclideo, così lo spazio architettonico, nella misura in cui continua a realizzare «composizioni» astratte, in particolare appunto con strutture di vetro, mostra l'innegabile ambizione di tradurre in spazio empirico uno spazio immaginario. Con corpi rotanti od oscillanti l'espressionismo tentò di produrre figure spaziali, che in ogni caso non avevano più nulla in comune con lo spazio visivo prospettico; un'architettura astratta, che si vuole per così dire ultra-cubista,

cerca talora ordinamenti egualmente remoti, che appaiono non più organici, addirittura non più mesocosmici. Certo lo spazio in cui rotavano le figure espressionistiche era uno spazio euclideo come tutti gli altri, e dovrà passare molta acqua sotto i ponti perché la cosiddetta pangeometria non-euclidea (cfr. Panofsky, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1927, p. 330) si manifesti in architettura, anche secondo le allusioni simboliche. Importante resta che l'elemento cristallino domina in tutti i progetti urbanistici a partire dal rinascimento, compresi quelli del barocco altrimenti così ebbro di vitalità organica; che ricerca connessioni cosmiche ma cerca anche temerariamente vie lontane esterne all'organico, benché, come nella tecnica, ancora prive di ogni contatto materiale, a dispetto di ogni «integrazione nel cosmo». Là dove l'espressionismo non si è limitato, come ha fatto spesso, a lanciare nel vuoto eccessi puramente soggettivi, ha tentato esperimenti anche con il problema di una espressione obiettiva, in ciò profondamente conforme al soggetto umano, in forma di opere assolutamente astratte, in una «foresta di cristallo dell'io». In modo più compiuto e legittimo, vale a dire connesso con una società borghese ancora in ascesa, il manierismo, nel barocco e contro di esso (Correggio, Tintoretto, El Greco, ma già anche Michelangelo), non si è limitato a porre la suprema soggettività dello «stato d'animo» e del valore espressivo accanto alla più estrema audacia del modellamento statuario, ma ne ha compenetrato l'elemento statuario. E il problema dell'architettura odierna, da molto tempo maturo, è quello gigantesco di *un «gotico» nel cristallo*, come se il complessivo carattere cristallino dell'arte dello spazio, anziché condurre da ultimo solo alla chiarezza egizia della morte, fosse malgrè lui una realtà umana che cristallizza in modo particolarmente duro. Il bilancio, meglio, il problema del bilancio resta dunque questo: *come può nuovamente essere edificata nella chiarezza la pienezza umana? Come si lascia compenetrare dal vero albero della vita, dall'ornamento umano l'ordine di un cristallo architettonico?* Una sintesi tra le utopie architettoniche dell'Egitto da una parte, del gotico dall'altra è impossibile, non sarebbe che una fantasticheria risibile di epigoni, pure esiste una terza via originale, che non si è ancora mai manifestata, al di là della rigidità e della profusione sia nella costruzione della società che in architettura. Ciò che costituisce la forza del marxismo è proprio il fatto che esso stabilisce un ordine al fine di far spazio alla sovrabbondanza

umana; i contenuti che si presentano come alternativi in tutte le precedenti utopie sociali astratte, la libertà soggettiva (Moro) o l'ordine imposto (Campanella), sono nel marxismo non sintetizzati, bensì mediati produttivamente e così superati in una terza possibilità nel regno ben costruito della libertà. Anche nei confronti degli ordinamenti della natura il marxismo è assai lontano dal rispecchiamento asoggettivo-adialettico, cioè da ogni «integrazione nel cosmo»; la tendenza concreta è piuttosto l'umanizzazione della natura. Così lo spazio architettonico di una società senza classi difficilmente resterà uno spazio astratto-cristallino, per contrasto con l'anarchia del mondo economico (che sarà scomparsa in quanto tale). Già nei vecchi progetti urbanistici, in Piranesi, in Ledoux, appare talora il presagio di uno spazio completamente nuovo, anche se ancora incapsulato in modo neoclassico, che si allontana nettamente dalla forma cristallina astratta o disumanizzata. La scultura e l'architettura non formalistiche in vetro riescono talora, come abbiamo visto, a raggiungere un'ignota forma costruttiva e spaziale; in essa vi urge, come in essa urgono strane curve e stereometrie in un'espressione in apparenza cosmica, ma in verità umana. Qui la figura umana dell'anticipazione comincia in mezzo al cristallo, forse per suo mezzo, in ogni caso in esso: comincia con un'estroversione verso il cosmo, ma tornando su se stessa *verso i lineamenti di una patria*. L'architettura in generale è e resta il tentativo di produrre una patria umana - a partire dallo scopo di fornire un'abitazione sino a quello di far apparire un mondo più bello nella proporzione e nell'ornamento. L'architettura scorge il suo compito, in base alla determinazione per nulla solo idealistica, ma vera di Hegel, nel perfezionamento della natura inorganica, affinché in quanto mondo esterno modificato dall'arte diventi affine allo spirito. Lo spirito, vale a dire il soggetto umano, quel soggetto che è ancor sempre in cerca di ciò che possa essere detto a lui affine, questo essere che in società diverse costruisce sempre altri angoli, archi, cupole, torri di una terra che si concentri nell'uomo. L'utopia architettonica è così l'inizio e la fine di una utopia essa stessa geografica, di tutta questa ricerca di pietre preziose su quella drusa che è la terra, dei sogni di un paradiso terrestre. La grande architettura ha sempre voluto starci dinanzi come una Arcadia ben costruita e altro ancora; e se ha portato con sé misteri tragici e affliggenti, come nel gotico, l'ha fatto solo per condurli con sé alla

difficile armonia. Enorme la ricchezza ricavata da così pochi elementi fondamentali, enorme l'alternativa tra un porticato di Karnak e la *Sainte-Chapelle* di Parigi, tra la nostra immagine di patria qui fatta di pietra, là di strutture appoggiate e di fiotti di luce. Ma è una cerchia protettrice, una patria costruita in anticipo *ciò che vogliono i lineamenti fondamentali di un mondo migliore, per quanto riguarda la loro esecuzione in architettura*. La forma estetica che nasce in questo ambito è una forma avvolgente in cui trovano il loro posto e il loro ordine tutte le altre forme figurative: le pitture sulla parete, la scultura nella nicchia. L'elemento avvolgente offre la patria o quanto meno la sfiora: tutti i grandi edifici erano a modo loro costruiti nell'utopia, nell'anticipazione di uno spazio adeguato all'uomo. E l'humanum così costruito e trasposto in una forma spaziale rigorosa e significativa è insieme, come compito, un'immigrazione dell'organico, dell'umano nel cristallo, e soprattutto l'essere compenetrato del cristallo dallo slancio, dall'humanum e dalla sovrabbondanza ampliati in esso. Quando le condizioni per l'ordine della libertà non saranno più parziali, si riaprirà finalmente di nuovo il cammino che porta all'unità di costruzione fisica e ornamento organico, al dono dell'ornamento. Sarà aperto realmente per la prima volta, senza che l'Egitto da un lato, il gotico dall'altro, vale a dire gli elementi designati come cristallo o come albero della vita, debbano continuare ad opporsi, a mescolarsi o a invidiarsi se presenti isolatamente. Il cristallo è la cornice, anzi l'orizzonte della quiete, ma l'ornamento dell'albero umano della vita è l'unico vero contenuto di questa quiete e chiarezza avvolgenti. Il mondo migliore, cui il grande stile architettonico dà forma, riproducendone i tratti in forma anticipatrice, esiste quindi in modo del tutto non mitico, come compito reale vivis ex lapidibus, dalle pietre della vita.

39. ELDORADO E EDEN, LE UTOPIE GEOGRAFICHE

La terra, così com'è,
Non deve rimanere.
Di cambiarla
Cercate, fino a che saprete.

Pare così connaturato all'uomo oltrepassare con la fantasia i limiti dello spazio, presagire qualcosa al di là della cerchia dell'orizzonte che delimita lo specchio del mare, che persino quando la terra era ancora ritenuta un disco piatto o, solo leggermente concavo in superficie, si poteva essere indotti a credere che al di là della cintura formata dall'oceano omerico esistesse un'altra dimora per gli uomini, un'altra ecumene, analoga alla Lokalola dei miti indiani, una cerchia di monti che sorgerebbe al di là dei sette mari.

A. von Humboldt

Perché il Signore, tuo Dio, ti condurrà in un paese fertile: paese di torrenti, di fonti e di acque sotterranee che scaturiscono nella pianura e sulla montagna; paese di frumento, di orzo, di viti, di fichi e di melograni; paese dove cresce l'ulivo e abbonda il miele.

Deuteronomio, 8, 7 e sgg.

Le prime luci

Semplice il desiderio di trovarsi lontani da un brutto posto. Meno ovvia la strada da percorrere per andarsene, bisogna prima aprirla. La pianura, dov'è possibile dirigersi in ogni direzione, rende difficile la strada giusta quanto la montagna che sembra sbarrarla. Di qui la condizione particolarmente amara e strana del perdere la strada. Che consiste in un'estensione del volere, cui manca, o manca ancora, il potere, la condizione di un seme che non riesce mai a diventare fiore. Chi ha smarrito la strada è lacerato tra il desiderio che permane e la strada che è già finita o non si lascia più vedere. Ma il pericolo in cui lo sbagliar strada caccia il viandante, il pericolo di lasciarvi la vita, è anche il dazio che si paga per il nuovo. Lo si paga, ovunque il nuovo sia strappato all'oscurità, e di sicuro la marcia per giungervi non si fa stando a letto. La sicurezza diminuisce quanto più s'allontana il mondo dei consueti cartelli indicatori. Tanto più significativa è allora la prima luce, capace di ridonare quiete oltre ogni consueta misura. Il deserto non ci ha inghiottito; realtà mai viste prima, che sulla falsa

strada ci avevano atterrito, inquadrare ora nella via giusta o corretta, regalano una gioia nuova. L'impulso a cercar bottino e quello a cercare meraviglie qui spesso si sono intrecciati o sono trapassati l'uno nell'altro. La terra in lontananza diventa India, s'erge fantastica dietro il mondo consueto. E una volta che la vela si è liberata dalla terraferma, si può viaggiare in alto mare. Non si tratta solo di inventare, ma anche di compiere scoperte: a ciò sospinge un sogno sostanzioso.

Inventare e scoprire; la peculiarità della speranza geografica

Se non si deve solo inventare, ma si deve anche scoprire, qual è lo scarto tra i due momenti? L'invenzione trasforma le cose e interviene su di esse, la scoperta invece pare limitarsi a trovare e a far vedere. Non è certo la nave ad aver prodotto la spiaggia straniera su cui approda. Di conseguenza parrebbe che la serie dei progetti propriamente costruttivi che interessano medicina, società e tecnica a questo punto si interrompa. *In campo geografico* l'inventore può essere solo un imbroglione, nei casi migliori simpatico come Münchhausen, ma non è mai l'autore di qualcosa mai stato prima. A forza di parlare delle terre che avrebbe percorso, Münchhausen alla fine ha forse creduto di averle vedute per davvero; ma esse non l'hanno visto. Quelle terre non divengono più belle per i sogni che le sognano e non racchiudono in sé la materia di riflessione o di pericolo dell'astratta favola politica. Lo scoprire, al contrario, pare non contenere più alcun sogno, foss'anche un sogno subito corretto dai cosiddetti dati di fatto; lo scopritore si comporta da puro e semplice osservatore. L'invenzione è l'atto mediante cui viene prodotto qualcosa di nuovo (vetro, porcellana, polvere da sparo); la scoperta è l'atto mediante cui viene rinvenuto qualcosa di nuovo (l'America, Urano), che nuovo è solo per il soggetto autore della scoperta. L'inventore presuppone invero per lo più lo scopritore, ma non si limita come questi, che si chiama anche ricercatore, a un atteggiamento contemplativo. Per questo tale termine è impiegato per chi attraversa l'Africa o va al Polo Nord come per i teorici (studiosi della natura o anche studiosi di Goethe), il cui compito consiste, o pare consistere, nel prendere le cose così come sono. Anche sul piano del metodo scoprire dunque pare sinonimo di

svelare, di rimuovere la coperta sotto cui vi sarebbe la condizione per tracciare la mappa di un essere, presunto come fisso. La fenomenologia di stampo scheleriano si è adoprata ancora di recente a fornire un'antitesi all'inventore o homo faber, e per sua impostazione che accetta puramente come naturale - a favore del ricercatore o scopritore, homo contemplativus per eccellenza. La differenza tra inventore e scopritore viene presentata qui come differenza tra «habitus» moderno e medievale, e inoltre per cercare di chiarirla si è fatto ricorso a una procedura, quella delle elezioni, lontana sia dall'invenzione che dalla scoperta. Se è il moderno homo faber ad eleggere un deputato o un presidente, questi diviene tale solo con i voti della maggioranza; è creato, eleggere equivale qui a produrre. Mentre al contrario l'elezione del re tedesco da parte di una maggioranza di uomini liberi, in seguito di principi elettori - almeno secondo la finzione, e anche secondo l'ideologia - non lo creava, ma si limitava a rinvenire, a rendere palese il «re segreto», che già era comunque presente; eleggere qui significa scoprire. E allo stesso modo, mutatis mutandis, scopritore intende essere anche il fenomenologo: egli si limita a scrutare le essenze degli oggetti, conducendole così alla presenza dello spirito; attiva qui è solo la «scelta» delle parti, dei lati, dei momenti dell'oggettività complessiva che di volta in volta sono messi in evidenza ai fini di una presa di conoscenza. E' questa una teoria della conoscenza peculiare, in tutto e per tutto reazionaria, diretta contro la trasformazione del mondo, che però, nel suo odio contro qualsiasi atto capace di intervenire, di configurare in modo nuovo la realtà, sottolinea la differenza tra invenzione e scoperta. Così lo scopritore appare inattivo su tutta la linea e, al contrario dell'inventore, opera in modo contemplativo e conservatore. Questa rigida contrapposizione è indubbiamente presente anche nella coscienza media borghese, non appena rifletta, diciamo, sull'habitus di Edison o invece su quello di un esploratore del Polo Nord. Sebbene, come abbiamo detto, per lo più l'inventore presupponga lo scopritore, anzi un'invenzione che non conosce i rapporti e le leggi presenti prima di modificarli, resti inefficace o, al massimo, solo casualmente raggiunga uno scopo che comunque non è mai quello prefissato. Sebbene ci sia un'istruttiva ambivalenza già sul piano linguistico, che non conosce solo una scoperta geografica, cioè di ciò che esiste già da moltissimo tempo, ma anche la scoperta dell'indaco artificiale o del Salvarsan.

Sebbene la stessa realtà esistente, in quanto inserita in un mondo modificabile e non statico, assai spesso impedisca al suo scopritore di restare un passivo «occhio del mondo». Ciononostante, la differenza tra invenzione e scoperta, anzi tra homo faber come in fin dei conti «annientatore del mondo» e homo contemplativus come in fin dei conti «dischiuditore del mondo», è stata assolutizzata fino alla scissione. Ed è perciò che a prima vista - per tornare alla manifestazione più tipica dello scopritore - le utopie *geografiche* paiono disomogenee rispetto alle utopie mediche, sociali, tecniche.

Ma questa è parvenza, poiché anche lo scoprire è animato dalla volontà e dal potere di trasformare. La stessa ricerca del guadagno, la stessa curiosità per luoghi sconosciuti spingono in regioni inconsuete. Già un breve viaggio possiede uno splendore che invita ad andare oltre, uno splendore che la strada abituale non ha mai e che non è solo da guardare. Dapprima e quanto meno per il viaggiatore, poi anche per il gruppo o il paese che l'ha inviato, la scoperta muta tutti i valori che la vita ha posseduto sinora. Anche per i consumatori i primi mutamenti verso una vita migliore non avvennero solo mediante invenzioni fatte in patria, ma anche grazie al loro scambio spesso a distanze incredibilmente grandi, quindi alla scoperta di strade per il commercio mondiale. Gusci di un tipo di chiocciola presente solo nel Mediterraneo si trovano in tombe trogloditiche risalenti all'8000 a.C. nei pressi di Nördlingen; cauri provenienti dall'Oceano Indiano in tombe del 1000 a.C. circa sulla costa tedesca del Mar Baltico. La cultura di Hallstatt, fiorita nel Salzkammergut tra il 1500 e il 500 a.C., in cambio del sale si è procurata l'ambra del nord e l'avorio africano, che ha utilizzato insieme nei suoi monili. Il primo scopritore fu certamente il commerciante, un tipo assai poco contemplativo; sono i commercianti fenici che si sono spinti più lontano. Il primo, anche se non l'unico impulso di ogni scoperta è la volontà di escludere il commercio intermediario che rende più care le merci, scoprendo una via di collegamento diretta; a ciò va aggiunto il rinvenimento di merci completamente nuove. Quando Colombo salpò alla volta delle Indie pensava addirittura di raggiungere il vero Eden. E da questa prospettiva non può sorprendere che le scoperte abbiano portato con sé insieme a profondi mutamenti anche sogni grandiosi. Certo la meta appare come già presente in sé, il suo contenuto: oro, argento, stagno, ambra, avorio e così via, o anche

ciò che ce ne si aspetta favolosamente, il miracolo della lontananza che supera ogni cosa è un contenuto che è sufficiente raccogliere. Ma la *salute*, lo scopo dell'arte medica non appariva anch'essa come un bene presente, solo sepolto e bisognoso di essere restaurato? Nelle stesse utopie sociali l'isola felice non sta *fissa sull'orizzonte*, e non solo sul piano della finzione, ma anche (per lo meno nelle utopie più antiche) come terra della felicità ben presente lontanissima da qualche parte, rinvenibile in ogni momento anche in casa propria, solo che si rimuovano gli ostacoli? E i sogni della tecnica non credevano alla presenza di stanze nell'edificio della natura, in cui era sufficiente riuscire a penetrare? E il focoso sperimentare dell'alchimia non era orientato a un'essenza aurea, ben presente, solo nascosta, che bastava liberare dalla sua prigione di piombo? Ovunque si ha qui in mente una presenza in attesa ed è essa a determinare, come abbiamo indicato, il tipo dell'utopia più antica, che non per questo cessava di essere tale. Ma anche l'utopia moderna, nonostante ogni ripulsa di un elemento già per sé reale e preordinato, non lavora nel vuoto, bensì in uno spazio riempito da ciò che è realmente possibile. Proprio l'utopia tecnica concreta, come abbiamo notato, non è partenogenetica, ma piuttosto vuole sgravare la natura di creature, che in quanto possibili si nascondono nel suo grembo. Quindi la scoperta, anche quella geografica, non è in alcun modo in antitesi con l'invenzione, entrambe sono percorse dalla struttura utopica familiare. Anzi, per quanto una posizione ontologica e già fissa della realtà perfetta sia incompatibile con la coscienza utopica (una simile posizione è mitologica, non utopica), è certo però che in ogni utopia che non voglia limitarsi ad essere chimera astratta di altro genere, deve agire un momento di scoperta, un momento che istituisca una mediazione con la realtà obiettivamente scopribile e non solo producibile. Questa realtà scopribile, nell'utopia concreta, non è certo una presenza semplicemente nascosta o lontana, nel senso che sarebbe già una realtà compiuta, interamente in sé e per sé, senza che l'uomo debba intervenire. Bensì in ogni utopia concreta ciò che è scopribile riguarda una presenza rispetto al futuro: una presenza della tendenza conforme a leggi, del contenuto latente della meta nella possibilità obiettivo-reale. E in questo ambito le utopie geografiche furono in modo eminente utopie di nuove strade, di nuove merci e di nuovi beni, anzi di un sogno estremo come quello della scoperta e dell'accesso

a un Eden. Per questo aspetto qualunque altra intenzione utopica è anzi debitrice nei confronti di quella delle scoperte geografiche; poiché ognuna di esse al centro della positività sperata ha il topos del paese dell'oro, della terra della felicità. Ognuna può essere chiamata un imbarco alla volta di Citerà, una spedizione alla volta di Eutopia, un esperimento del nuovo mondo: in un senso propriamente geografico, con la stessa volontà della caravella di Colombo. Anche se nelle utopie geografiche lo scoprire sovrasta l'inventare e il formare, o è comunque prevalente rispetto al caso delle utopie sociali e tecniche, anche architettoniche, cioè di quei «viaggi di scoperta», in cui l'uomo traduce una terra, dalle condizioni solo di possibilità reale in realtà. Ma se le utopie geografiche hanno l'aspetto dimesso della semplice scoperta di una realtà già presente, la ragione di ciò è tutt'altro che dimessa, è anzi *follemente audace*. E' la stessa ragione che in questo punto unifica l'utopia medica con quella geografica, la *salute* come bene semplicemente sepolto, con l'*Eldorado-Eden* come bene semplicemente nascosto e lontano. Emerge da ultimo che la presunta presenza di questi scopi contenutistici *manifesta in entrambi gli ambiti intenzioni utopiche del tutto estreme*. Voler semplicemente ritrovare la salute perduta, voler semplicemente raggiungere terre lontane, è solo in apparenza utopicamente dimesso. Perché proprio dietro questa modestia, dietro questa semplice eliminazione di ostacoli e distanze opera un'utopia fondamentale, troppo fantastica per proclamarsi in modo tanto aperto quanto le utopie sociali o tecniche. E infatti: il fondamento del sogno di desiderio medico ha in sé l'*eliminazione della morte* e il fondamento di quello geografico non vuole nulla di meno, vuole infatti il rinvenimento di beni magici centrali come il vello d'oro, anzi la *scoperta del paradiso terrestre*. Un paradiso che dovrebbe trovarsi ancora da qualche parte, i paesi confinanti dovrebbero riceverne ancora oro e benedizioni; così molto spesso l'intenzione fondamentalmente materiale dei viaggi di scoperta venne proiettata subito e sorprendentemente ad altezze vertiginose. E qui struttura e sovrastruttura si compenetrano a tal punto che non si sa dove finisce l'Eldorado e comincia l'Eden e viceversa. Colombo, in ogni caso, era fermamente persuaso che le isole che aveva scoperto fossero le Esperidi e che l'Eden si celasse dietro la regione in cui sfocia l'Orinoco. E questo scopo fondamentale che oltrepassava ogni cosa, una volta creduto raggiunto, conferì al mondo valori

così compiutamente altri da staccarlo radicalmente dal suo antico status. Colombo parlò addirittura di un nuovo cielo e di una terra nuova che si sarebbero raggiunti grazie a lui; la spedizione diventava secessione, esodo dal vecchio nel nuovo, non solo ampliamento della madrepatria o statica addizione di una realtà ignota ad una conosciuta. Oltre e dentro le ragioni economiche di questi viaggi, di cui parleremo in seguito, qui si trovava una fantastica sovrastruttura del paradiso sulla terra, una sovrastruttura che da parte sua si rivelava attivatrice ed era tutt'altro che contemplativa. Altrimenti non sarebbe stato possibile che lo scopritore, in particolare Colombo, potesse assurgere a testimone ed emblema dell'ars inveniendi. Negli scritti alchimistici del XVII secolo Colombo è il maestro che ha oltrepassato le colonne d'Ercole verso i giardini dorati delle Esperidi. Sta a simboleggiare il viaggio alchimistico, il mago che cerca il paradiso nella maledizione della terra. Ancora nel XVIII secolo, sotto questo aspetto, «l'America dorata», scoperta e inventata al contempo, compare nel titolo di diversi scritti alchimistici. E anche al di fuori di queste fantasticherie o fantasie, le colonne d'Ercole con il plus ultra fornirono materia all'allegoria di Bacone, illustrando il frontespizio di quel suo *Novum Organum* che conduceva al di là di esse. Parimenti, lo scoprire è esso stesso attivamente utopico, sottrae il suo oggetto non solo alla nostra ignoranza, ma in certi casi anche all'oscurità derivante dalla sua propria immediatezza e confusione. Lo scopritore specificamente geografico è contemplativo solo nella misura in cui abbandona l'azione rivolta allo stato finale, quando crede di averlo trovato. Nel compimento delle utopie geografiche il posto dell'azione viene allora ad essere preso da un fenomeno che era assente in tutti gli altri tipi di utopia, vale a dire l'essere arrivati. Allorché Colombo credette di aver calcato le Indie e proprio dalla parte secondo lui più vicina al paradiso terrestre, venne meno di conseguenza l'intenzione utopico-attiva, essa parve ormai sulla via del compimento. Ma ciò non toglie che ad animare la partenza e anche il viaggio fosse la più possente immagine di lontananza, un'immagine che come nessun'altra seppe spingere risolutamente all'azione. Ovunque il viaggio alla volta del paradiso terrestre abbia fornito l'illusione o l'idea più stimolante per carica di aspettative, in Marco Polo come in Colombo, la scoperta è un'impresa guidata centralmente dall'utopia. E per questo le età delle scoperte, da Alessandro a

Colombo, fornirono alle utopie sociali un contributo tanto omogeneo, che va ben oltre il motivo narratologico del travestimento. Nel suo insieme dunque l'impresa delle speranze umane possiede il proprio orizzonte nell'orizzonte dei grandi viaggi di scoperta; certo nel frattempo la terra è diventata abbastanza nota, ma l'Eldorado, cui pensavano tanto Giasone che Colombo, non è ancora stato trovato.

Di nuovo la fiaba, il vello d'oro e il Graal

Non può sorprendere che la civetta di fuoco spicchi anche qui notevoli voli. Dei folli raccontano del paese in cui cresce il pepe e ogni altra meraviglia e desiderano giungervi subito, favolosamente. Deliri del genere sono spesso percorsi da antiche immagini, e in ogni caso producono l'effetto di giungere da una terra straniera. L'ambiente del folle allora non è solo mosso superstiziosamente, ma è anche spinto verso un mondo lontano. A far defluire le acque correnti sarebbe il movimento pazzesco di una mano mai vista dalle nostre parti, là vi sarebbe il folletto nordico che aduna le tempeste e il cane del mezzogiorno con la testa sempre immobile. Ma un'antica credenza popolare bavarese, per niente folle, rende magico e straniente persino l'eco: sarebbe uno speciale tipo di roccia, per così dire particolarmente astuta, capace di catturare e riprodurre il suono. Credenze del genere esistono anche a proposito dei crepacci, ricordando in modo ingannevole gli strani mostri delle antiche fiabe marinare. Anche queste rivelano insieme orrore e seduzione, ma soprattutto raccontano di tesori che possono esser trovati solo in terre lontane. In queste fiabe compaiono l'uccello Rok, Polifemo, serpenti simili a draghi, polipi grandi come intere isole e innumerevoli prodigi di terra e di mare. Ma c'è anche la valle in cui Sinbad il marinaio raccoglie i diamanti e sulla più orientale delle isole magiche, a Wak-Wak, cresce una foresta incantata dai cui grandi fiori emergono incantevoli fanciulle sovrannaturali. In ogni caso una vera estate e i frutti più saporiti, ben cotti dal sole, qui la terra li conosce solo in contrade lontane. A esse conduce la strada magica aperta dal racconto marinaresco, il più fantastico tra tutti i generi di fiabe; un enorme baraccone da fiera con dentro autentici Mari del Sud. Da nessun'altra parte il racconto si è più facilmente intessuto con

notizie prese per vere come nel caso di immagini di terre e di viaggi lontani; la geografia è l'ambito in cui assolutamente tutto è stato ritenuto possibile. Perciò non solo tra Sinbad, Ulisse e il duca Ernst, presunto esploratore dell'Asia, esiste un nesso al di là del tempo e dello spazio. Esso esiste anche tra Ulisse e il mondo fiabesco in grandi geografi come Plinio e Pomponio Mela, in enciclopedisti come Isidoro di Siviglia o Beauvais. Una falsificazione come il viaggio intorno al mondo inventato da John Mandeville nel 1355 circa riuscì a rendersi credibile non da ultimo mediante una serie di familiari storie fantastiche (in particolare su India e Cina), che il cavaliere presenta come se le avesse viste e vissute in prima persona. Da quando il mondo possiede un minor numero di zone inesplorate, alla fiaba geografica resta il mondo sotterraneo, la caverna dei tesori o quello al di là della terra, lo spazio cosmico. Tutto ciò che ci è noto si muove in tale direzione: così, da ragazzo, Jules Verne ha sognato che l'isola di Teydeau, nei pressi di Nantes, su cui sorgeva la casa dei genitori, fosse stata portata al largo dalle onde e ch'egli, tendendo le vele tra gli alberi, potesse con essa viaggiare lontano su tutti gli oceani del mondo. Nei romanzetti di Kurd Lafiwitz, che vennero dopo quelli di Verne, la lontananza perduta acquista addirittura dimensioni interplanetarie. Così nella storia del Colombo alieno di *Su due pianeti* (i marziani atterrano al Polo Nord e sospendono a piacimento la gravità); così nella comunicazione astrofisica *Rugiada stellare. La pianta della luna di Nettuno*. La scoperta delle isole delle spezie indocinesi aveva anch'essa in mente una pianta, certo capace di apportare considerevoli guadagni, ma che non cresceva nelle nostre terre, anzi in generale tutti i sogni geografici di terre lontane ruotano intorno al tesoro che manca sulla parte di terra nota.

C'era indubbiamente, come abbiamo visto, chi credeva che anche a casa propria si potessero trovare cose straordinarie e di grande utilità. Ma solo perché lo stesso paese natale era ancora largamente inesplorato e possedeva molte zone ancora sconosciute. Nei crepacci o sui monti, nelle case disabitate non si aggiravano solo i morti e altra gente dell'al di là, vi erano anche i sacchi dei desideri e i dadi magici, le calze piene d'argento, le monete che si moltiplicavano da sole. Una delle più amabili fiabe di Musäus (*Il cercatore di tesori*) è dedicata alla mandragora, capace di aprire tutte le serrature, che cresce solo nei luoghi più inaccessibili del

bosco. Ma sacchi dei desideri, mandragore in litteris erano i libri magici, nascosti anch'essi in tombe abbandonate oppure, ed è la stessa cosa, portati da monasteri orientali o da terre lontane. La prefazione di uno tra i più famosi di questi libri, il *Liber secretus*, del XIII secolo, ha il tono di chi assicura il lettore di aver tra le mani un po' di Oriente e di Faust tutt'insieme: «Questo è il libro grazie al quale si può vedere Dio restando in vita, così come l'inferno e il purgatorio senza essere ancora morti. Questo è il libro mediante cui ogni creatura, all'infuori dei nove ordini angelici, può essere assoggettata; mediante cui viene insegnata ogni sapienza» (cfr. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, 1928, II, p. 285). Ad una serie affine appartengono le cosiddette lettere celesti, un'invenzione che ha messo in agitazione migliaia di cercatori e ha legittimato agli occhi dei loro adepti alcuni allucinati che asseriscono di averle rinvenute per caso. Come, in tempi non lontani, il fondatore della setta dei mormoni, lo «scopritore» di auree tavolette scritte provenienti da Canaan, su una collina nei pressi di New York. Ma già la tarda antichità conosceva merci esotiche in fatto di deliri che avrebbero dovuto trovare riscontro nel reale: un documento cade dal cielo o approda come un relitto sulla riva o viene trovato nella bara di un personaggio famoso, come Cleopatra o Ciro. Tipica, in scritti del genere, la diffida a farli cadere nelle mani di ignoranti e di profani, ma altrettanto tipica la credenza che le forze celesti, che hanno inviato lo scritto da fantastica lontananza, guidino chi è di tutti più degno alla sua scoperta. E ciò che è nascosto in casa, diviene così, nella sua forma ctonia-sotterranea, l'equivalente della lontananza esotica e della distanza in forma uranica. Ma certamente, nonostante tutti i sacchi dei desideri e le lettere celesti cadute dall'alto o murate, i due più splendidi beni desiderati di cui ci occuperemo ora, il *vello d'oro* e il *Graal* sono impensabili senza lontananza esotica. Nelle leggende e nelle fiabe compaiono solo come tesori lontani, come i più famosi di tutti, e una parte della loro fama è dovuta senz'altro alla difficoltà del lungo viaggio che ad essi conduce, al richiamo che esercitano come modelli assoluti di cose meravigliose. Anzi a partire dalla spedizione degli argonauti, un racconto antichissimo, diventa tipica la credenza che il meglio di questo genere non solo si trovi in terre lontanissime, ma che il tesoro esotico del sogno di desiderio attenda esso stesso il suo scopritore attratto da lontano. Il vello d'oro sta in Colchide, un

luogo distante dalla terra greca, il Graal cristiano si nasconde addirittura in un luogo così segreto che può trovarlo solo colui che il Graal stesso conduce a sé. Vello e Graal sono di conseguenza segni eminentemente solari, non più segni ctonii e sotterranei. Certo il vello è custodito da una creatura ctonia, da un drago, ma è appeso a una quercia ben visibile sotto il cielo. Il Graal è certo sempre nascosto e circondato dal più rigoroso tabù, ma si libra libero nell'aria come una stella, vero Eldorado in forma di calice spumeggiante, raggio di luce per eccellenza. A questa vasta dimensione uranica rinvia anche, a differenza dei sacchi dei desideri e della mandragora, della ricerca dei tesori sepolti e delle meraviglie murate, la provenienza puramente astrale del mito del vello e del Graal. Il vello era fin dall'origine l'aureola splendente che circonda l'eroe e gli assicura la vittoria. E persino il Graal, nella sua origine mitico-astrale, molto prima della sua interpretazione cristiana, è la fonte e il paiolo magico da cui proviene lo stesso splendore del giorno, dunque il sole. Ma il sole va liberato dalle nuvole e conquistato: Indra nel mito indiano e Thor in quello germanico erano gli eroi che con la lancia del tuono si impadronivano del paiolo solare. Solo in seguito, nell'interpretazione cristiana, questo diverrà la coppa in cui Giuseppe d'Arimatea ha raccolto il sangue del Salvatore, questa diversamente ardente bevanda dell'altro sole; e in cammino alla volta dell'utopia del calice del Graal non muoveranno più divinità conquistatrici e neppure, come nella storia del vello, il bellicoso Giasone, ma il silenzioso figlio della domenica, Parsifal. Alla volta della stessa utopia che del resto appare ancora nel racconto di Hoffmann *Il vaso d'oro*; anche lì il regno, cui appartiene il paiolo magico e da cui esso vien fuori, è un regno lontano lontano - in Atlantide. Così infine tutti i tesori che spingono a viaggiare sono orizzontalmente lontani e non verticalmente sotto i piedi nel suolo di casa. Erano pensati certo come esistenti, ma al contempo come così remoti che spettava loro mitologicamente la verginità propria di tutto ciò che è ancora intatto, dunque propria di un esistente non ancora disvelato in tutta la sua pienezza. E questo valeva tanto nelle fiabe e nelle leggende, quanto nelle intenzioni dei viaggi di scoperta apparentemente così diversi. Anche questi, com'è noto, sono una ricerca del tesoro, ma hanno la caratteristica di *cercare il tesoro orizzontalmente*, e quella caratteristica che rivelavano già i miti ad essi precedenti: appunto quella di essere uno straordinario

intreccio di Eldorado ed Eden, per così dire della infrastruttura nella sovrastruttura e della sovrastruttura nell'infrastruttura. Il tesoro era ricercato ora ad oriente, ora ad occidente, sino a che la scoperta della forma sferica della terra rese indifferente la direzione verso cui si faceva rotta; ma, fossero le mele dorate delle Esperidi occidentali a sedurre o, come era per lo più, le meraviglie delle Indie orientali, ad operare fu sempre la straordinaria unità di oro e vello, di oro e Graal, di oro e paradiso. E' alla sua volta che facevano rotta i sogni dei viaggi leggendari come di quelli realmente compiuti, nella speranza di trovare al contempo bottino e meraviglie.

L'isola dei feaci, il terribile Atlantico, l'ubicazione del paradiso terrestre

Si nota dunque che qui l'angoscia è particolarmente vicina alla felicità. Accanto a quasi tutti i loro più spensierati luoghi favolosi, i greci hanno posto luoghi altrettanto terribili. Davanti ai boschetti profumati sono in agguato mostri, acque pericolose circondano l'isola dei feaci e quella dei beati. Soprattutto quest'ultima: al di là delle colonne d'Ercole giace il «mare coagulatum», il mare coagulato che gode di così cattiva fama. Gli astuti fenici hanno largamente utilizzato lo spavento ispirato dall'Atlantico per distogliere i commercianti stranieri dall'intraprendere viaggi alla volta delle isole inglesi dello stagno. Per parte loro, com'è noto, non si sono fatti intimidire dal mare coagulato, né dalle voci di un'eterna bonaccia, tuttavia la leggenda dell'impraticabilità dell'oceano occidentale durò per secoli, anzi per millenni. Venne cioè ad aggiungersi alle altre strane e tenebrose saghe marinare greche, alle Sirene, all'Echidna divoratrice, all'urlante Scilla, superando in orrore, per il carattere indeterminato e invisibile della sua minaccia, questi mostri marini comunque localizzati. L'astuzia fenicia si è servita di questa paura del mare d'occidente, non l'ha inventata di sana pianta; semplici menzogne propagate dai commercianti di Tiro non sarebbero state credute tanto a lungo. Piuttosto la furbizia punica poté far leva su un antichissimo archetipo astrale cui si riferiva: l'Occidente, dove tramonta il sole, è la dimora della morte. Ivi sono gli Inferi, il Golgota pagano, ivi finisce il dio Sole; il mito babilonese definisce l'Occidente

«notturna prigione marina del sole». E, secondo una versione siriana della leggenda di Ercole, l'eroe morì proprio sul luogo in cui aveva innalzato le sue due colonne. Idee del genere sopravvissero anche dopo che il mito si era dissolto, rivestite in certi casi in modo scientifico, suffragate da effettive osservazioni, ampiamente esagerate. In effetti ad occidente delle Azzorre esistevano vaste estensioni di alghe brune, osservate da Colombo, ma per Platone, Aristotele e Teofrasto, l'intero Atlantico era un mare di fango su cui posava la notte eterna. A ciò si aggiungeva la paura di un enorme vortice che doveva avere il suo abisso fuori di qualche parte nell'oceano e che doveva essere la causa di quell'alta e bassa marea che inquietava greci e romani. E tale fu la tenacia della leggenda del mare di fango e di tenebre che, in modo quasi inconcepibile, essa riuscì a distogliere dal navigare l'Atlantico gli stessi arabi e il loro capitale commerciale. Greci e romani non erano grandi navigatori, gli arabi sì: i mostri marini in genere non impedivano loro di affrontare il mare, anzi come mostra il racconto di Sinbad il marinaio, servivano, quasi fossero spezie, a dar sapore al coraggio, al successo, al ricordo. Ma gli stessi arabi che conoscevano l'Oceano Indiano e i mari confinanti con il Pacifico ben oltre il semplice cabotaggio, che si erano spinti anzi sino alle Filippine, non hanno mai avuto l'ardire di affrontare l'Atlantico neppure fino alle Azzorre, a Madera, alle isole Canarie (scoperte o riscoperte solo dai portoghesi), nonostante il possesso delle coste spagnole e marocchine. Il grande geografo arabo Idrisi intorno al 1150 disegnò su argento una carta del mondo; conosce il Niger e l'isola di Borneo, ma la sua conoscenza della costa africana occidentale, per le ragioni addotte, non va oltre il sud del Marocco. Idrisi non diffonde solo le leggende greche, ne aggiunge di nuove: le acque dell'Atlantico esalerebbero un odore ammorbante e sarebbero disseminate di un'infinità di scogli invisibili e di isole demoniache. Accanto a una di queste, chiamata Satanaxoi a quanto si diceva, tutti i giorni si levava dalle profondità dell'oceano un pugno gigantesco che affondava le navi; per Idrisi ciò faceva parte della geografia dell'Inferno, nonostante l'immediata vicinanza delle isole dei Beati, che dovevano anch'esse trovarsi nel mare occidentale. E proprio gli arabi con una loro peculiare leggenda hanno lanciato un monito contro il plus ultra in Occidente: con la vecchia leggenda delle statue. Una statua misteriosa sorgerebbe su di un'isola dell'Atlantico, il braccio destro levato in segno di

ammonimento e con quest'iscrizione sullo zoccolo: «Dietro di me non vi sono più terre, in cui si possa penetrare». Ibn Khordhabeh, geografo e sovrintendente generale delle poste del califfato di Baghdad, è il primo a citare quest'iscrizione, nel IX secolo; Idrisi canonizzerà poi la leggenda, sostenendo addirittura l'esistenza di sei statue del genere, che indicano ammonitrici il vuoto desolato alle loro spalle. La leggenda può forse derivare dalla decorazione, in questo caso scolpita, delle colonne d'Ercole che Pindaro cita nella terza Nemea, già allora con l'iscrizione: non plus ultra. E la straordinaria scultura di confine, in modo assolutamente inusuale, è stata trasposta addirittura nell'Oceano Indiano (cfr. il cavaliere di bronzo nel racconto della montagna magnetica delle *Mille e una notte*), ma là designa semplicemente il confine orientale del mondo, senza tabù alle sue spalle. Così il luogo vero e proprio del cavaliere di bronzo è e resta l'Atlantico; solo lì il braccio levato venne interpretato come monito, non per esempio come incitamento o indicazione di una strada. E benché, anche secondo Idrisi, i giardini delle Esperidi si trovassero nello stesso mare tenebroso, ciò non rese le tenebre più interessanti o dialettiche. E la leggenda del Mare Atlantico come pericoloso si è mantenuta sino a Colombo, e costituiva una delle più forti obiezioni contro la *rotta marittima occidentale* alla volta della terra delle meraviglie dell'india, perché pareva impensabile che una simile desolazione fosse collocata di fronte a luoghi meravigliosi. Una connessione tra il tabù intimidatorio e le isole dei Beati manca anche fra i greci, per quanto essa sia dialetticamente elementare e per quanto frequentemente - per non dire essenzialmente - essa sia stata istituita proprio dove ricorrono oggetti paradisiaci. Scheria, l'isola dei feaci omerica, se ne sta tranquilla sullo stesso mare su cui infuria Scilla; né si rifletté sul fatto che le stesse colonne d'Ercole su cui sta scritto non plus ultra, nella Grecia più antica erano chiamate colonne di Saturno, dal nome del dio dell'età dell'oro. Così l'orrore per l'Occidente non venne rischiarato dal paradiso terrestre ch'esso ospitava, e il tabù delle statue non indusse alcun arabo a infrangerlo. Invano si compenetravano la nera nave dei morti dei feaci e lo splendore di Scheria: «Come splendore di sole c'era, o di luna / nell'alta casa del magnanimo Alcino» (*Od.* VII, vv. 84 e sg.). Invano lo stesso mito astrale del sole morente, da cui provenne in ultima istanza la paura per l'Occidente, possedeva oltre alle tenebre una propria luce esperica: Gilgamesh, Eracle

corrono con il sole al di là del luogo del suo tramonto per conquistarsi l'immortalità, là dove il sole risorge nuovo. Ma questa connessione tra mare di fango e isole delle Esperidi divenne feconda solo nel mondo cristiano. Solo la leggenda e utopia geografica cristiana pensò infatti di sapere, del paradiso terrestre, *perché lo si ritenga inaccessibile*, e tale inaccessibilità ricevette una sottolineatura geografica. Appare così una funzione: *l'Eden è ubicato dietro una cinta di orrore, la cinta di orrore circonda l'Eden*. Di conseguenza i padri della chiesa hanno interpretato altrimenti dagli arabi l'orrore per l'Atlantico: per essi era collegato alla spada infuocata del cherubino. E questo impediva certo l'accesso, ma non il semplice accostamento. Clemente Alessandrino (*Stromata*, v) fu il primo a collegare le masse d'alghie brune e le tenebre con l'accesso proibito al paradiso terrestre (pensato come ubicato nella parte meridionale del mondo). La maggior parte degli altri padri della chiesa riprese questa concezione; così nel mare tenebroso apparve una relazione dialettica, e soprattutto apparve uno stimolo che frantumò barriera e statua.

Molti altri elementi confluirono, perché nascesse il sogno della ricca terra perduta. Della vasta terra a una latitudine felice cui rimandano insieme leggenda e speranza. Da essa non si tratta di portar via soltanto un vello d'oro, lasciando che il resto rimanga, nell'indifferenza, una riva barbarica. La meta è piuttosto un'intera isola felice o una terra di felicità in absolute, senza resti non voluti. In uno di questi resoconti utopici, quello della terra di Canaan, questo paese in cui scorre il vino o il latte e il miele, normalmente così lontano, è presentato sorprendentemente come vicino. La terra promessa qui è geograficamente ben determinata e presente, attende al di là del deserto, in tutto il suo garantito, ancorché inesplorato, splendore. E l'effetto, dopo che gli esploratori hanno portato i grappoli d'uva, è quello di un secondo paradiso terrestre dopo il primo perduto. Anzi, per i figli d'Israele del tempo è come un primo paradiso terrestre: poiché il mito del giardino dell'Eden, all'inizio della storia, giungerà loro da fonte babilonese solo in terra di Canaan. Così Canaan appare tangibile, sulla terra, non o non ancora come il giardino dell'Eden, ma pur sempre come il luogo in cui più si è vicini al cielo. E qui si è sviluppata anche una relazione, che è venuta ad aggiungersi al regno della felicità: la relazione dell'Eden, sogno di desiderio geografico di felicità, con il tempo di desiderio in cui esso sarà raggiunto. Compare cioè la

relazione messianica: solo alla fine della storia *Canaan* si rivela *nella sua interezza*, con il monte Sion al suo centro; il tempo diviene così la nave che può condurre al paradiso ritrovato. Certo la felicità regnava già ai primordi, come età dell'oro per i greci, come stato d'innocenza nell'Eden per la Bibbia. Ma entrambi sono ormai perduti e possono venirci incontro solo dal futuro, innanzitutto nello spirito di quel messianismo, che è del tutto assente tra i greci e puro episodio tra i romani (nella profezia del bambino divino in Virgilio), e che nella Bibbia acquista pieno potere sul tempo. E questo tempo biblico del desiderio sfocia in un sogno di desiderio di tipo assoluto: alla fine dei giorni il paradiso terrestre sarà di nuovo aperto. Apparirà di nuovo e sarà accessibile quando la Gerusalemme celeste scenderà sulla terra (*Ap.* 21, 2), ma solo alla fine dei giorni. Nel frattempo il *primo* paradiso terrestre, il vero e proprio giardino dell'Eden, è rimasto intatto sulla terra, e se il suo accesso è proibito, *la ricerca della sua ubicazione e il soggiorno nei suoi paraggi* sono permessi e cristiani. Questa credenza che il paradiso terrestre sussistesse ancora da qualche parte e che i suoi dintorni fossero accessibili senza infrangere il divieto divino fu sempre presente nelle spedizioni medievali. Ed era la Genesi stessa a fungere da filo conduttore, perché nominava i fiumi che non si limitavano a bagnare il paradiso, ma da esso uscivano per percorrere parti nominate del resto della terra. Si tratta del Pison, del Ghicon, che scorre intorno all'Etiopia, dell'Hidekel che scorre davanti ad Assur e dell'Eufrate (*Gen.* 2, 11-14): per la geografia utopico-leggendaria del medioevo tutte queste acque dovevano recare ancora con sé da qualche parte benedizioni paradisiache e riversarle sulla creazione caduta. E anche altrimenti l'Eden fu inquadrato nell'archetipo di un giardino incantato, che manda imperturbabile il suo profumo e il suo splendore oltre i suoi confini. L'Alessandro dei romanzi francesi e tedeschi era stato in India di fronte al muro di questo giardino, aveva potuto sentirne i profumi e coglierne fuggacemente lo splendore attraverso qualche apertura, ma si era sforzato invano di conquistare l'Eden. L'influenza di questi romanzi (che risalgono alla biografia immaginaria di Alessandro dello Pseudo-Callistene, databile intorno al 200 d.C.) non può essere sopravvalutata; Alessandro, India, paradiso, questi tre concetti giganteschi si sostenevano a vicenda. Anche le enciclopedie medievali, lo *Speculum naturale*, *doctrinale*, *historiale* di Vincenzo di Beauvais, l'*Imago mundi* di

Pierre d'Ailly che hanno influenzato in modo decisivo Colombo, tutti questi libri han mantenuto desta la convinzione che sulla terra continuasse a sussistere un'enclave naturale di natura non coinvolta dalla caduta. La chiesa aveva lasciato libera la localizzazione di quest'enclave, come pure i sogni o le speculazioni sul suo contenuto. Si dava generalmente per certo solo il fatto che il paradiso terrestre si trovasse *in Oriente*, conformemente a *Gen. 2, 8*: «Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente». Persino la prima frase della Bibbia: «In principio (bereshith) Dio creò il cielo e la terra» venne utilizzata come indicazione a favore di un'ubicazione orientale del paradiso, perché il termine «bereshith» potrebbe significare non solo «in principio», ma anche «a levante». La speculazione prendeva strade divergenti allorché si trattava di stabilire se quest'oriente dovesse essere cercato nell'emisfero settentrionale o meridionale, ma in entrambi i casi restava saldo solo il riferimento a Canaan, al punto fisso Gerusalemme. E questo punto di riferimento biblico mutò persino la tradizione propria all'antichità, che collocava le sue isole dei Beati proprio nell'Atlantico; o meglio, la *tradizione occidentale*, insieme con l'orrore dialettico per l'Atlantico, *venne a fondersi con la Gerusalemme orientale*, in particolare dopo la scoperta della forma sferica della terra, e si piegò così all'utopia dell'oriente. La celebre mappa mundi della cattedrale di Herford, dipinta verso la fine del XIII secolo, segna il paradiso terrestre sul meridiano di Gerusalemme; Dante, che accolse la configurazione sferica della terra, lo collocava addirittura agli *antipodi di Gerusalemme, nei Mari del Sud*. Questa concezione era favorita da antiche speculazioni su una vasta anti-terra meridionale di cui Aristotele aveva insegnato (*Meteorologici*, II, 5); il geografo romano Pomponio Mela parlava di un alter orbis al di là dell'oceano che separa il nord dal sud; Cicerone (*Somnium Scipionis*, cap. 6) conta ugualmente due fasce terrestri abitabili (cinguli), delle quali quella meridionale ancora ignota poteva celare innumerevoli meraviglie. Per Aristotele (come per Idrisi) la parte meridionale della terra, benché costituita da terraferma, era in ogni caso disabitata, mentre Alberto Magno, proprio come Cicerone, crede all'esistenza di un grande continente meridionale popolato. Tuttavia lo stesso Dante, che nella *Divina Commedia* con la trascendente descrizione arcadica del paradiso terrestre aveva tenuto desto come nessun altro poeta il desiderio di giungervi, ben oltre tutti i romanzi di Alessandro, Dante,

nonostante gli antipodi di Gerusalemme, considerò la terra al di sotto dell'equatore una «terra inhabitabilis», un «mondo senza gente».32 E mentre egli collocava il paradiso terrestre sulla cima del Monte Purgatorio, l'esatta ubicazione (agli antipodi di Gerusalemme) era divenuta priva di valore anche per quelle spedizioni che avevano di mira solo le vicinanze del «nobilissimi loci totius terrae». In Dante infatti l'emisfero meridionale all'infuori del monte del Purgatorio è interamente occupato dalle acque; la terra, per paura di Lucifero che qui è caduto dal cielo, si è nascosta nelle profondità del mare (*Inf.* 34, vv. 122 e sg.). La *Divina Commedia* (le cui indicazioni nelle intenzioni del poeta dovevano essere verità oltre che bellezza) insegna poi che anche l'ambiente circostante il paradiso terrestre è divenuto tabù. Solo i morti possono raggiungerlo, non i vivi, anzi come mostra lo straordinario episodio di Ulisse (*Inf.* 26, vv. 133 e sgg.), solo i morti non destinati né all'inferno, né al cielo, bensì precisamente al purgatorio; per gli altri morti il monte è inaccessibile. E lo stesso paradiso terrestre (*Purg.* 28), sulla vetta del Monte Purgatorio, non è per Dante, che quasi ovunque segue Tommaso, luogo di dimora neppure per le anime dei defunti; è un semplice luogo di passaggio. In Tommaso d'Aquino il paradiso terrestre appartiene allo «status viatorie», non allo «status recipientis pro meritis», non è quindi un luogo di dimora e non è annoverabile tra i «receptacula salutis». Ciononostante in Dante è descritto in analogia con l'isola dei Beati, eterno mattino nella foresta australe, posto sulla terra quale subtropicum della felicità terrestre. Accadde così che la potenza della poesia popolasse nel modo più umano la «terra inhabitabilis» della sua teoria: e forse Colombo, prima di porsi in viaggio alla volta dell'Eldorado-Eden, ha fuso la sua imago mundi con i versi danteschi dedicati a questo splendore del mattino. Del resto la restrizione teoretica del paradiso terrestre alla vetta di un monte inaccessibile a tutti i viventi operata da Dante non eliminò la credenza universale nella collocazione del paradiso terrestre su un continente, né la speranza che i viventi potessero accedere ai suoi paraggi. La leggenda di Alessandro, su questo punto, si rivelò più forte ed essa non rinviava solo ad un'isola post-mortale, bensì ad un continente abitato nel Mare del Sud. Essa rinviava all'India, alla strada di terra e poi a quella di mare alla volta del paradiso terrestre in Asia. Per questo non ci fu nessuno dei fiumi principali dell'Asia che non fosse posto in relazione con

uno dei fiumi paradisiaci della Bibbia; così il Gange o, come in Marco Polo, l'Oxus. La via di terra così come quella per mare per il paradiso terrestre erano così fundamentalmente orientate *in direzione dell'india*, verso la terra tropicale piena delle meraviglie di una realtà altra rispetto al mondo dell'Europa e dell'Asia Minore. L'antichità classica e ancora i padri della chiesa ponevano le loro isole della felicità essenzialmente nell'Atlantico; il medioevo le collocò essenzialmente in India o fece sì che l'india, lo spazio geografico utopico per eccellenza, si estendesse tanto da abbracciarle. Per cui alla fine, per la forma sferica della terra, il viaggio verso occidente non fu più in contraddizione con l'ubicazione sud-orientale: ex oriente lux, il paradiso terrestre nel medioevo cristiano, al di là di tutti i mari di alghe brune, grazie all'india, ricevette una luce nuova.

La navigazione di san Brendano, il regno del Prete Gianni; paradiso americano e asiatico

Il paradiso terrestre restò ad oriente, anche se la nave faceva rotta verso occidente. Com'era d'altronde naturale per i marinai irlandesi e normanni; nessun mare orientale si trovava alla loro porta. Inoltre continuava ad esercitare il suo influsso l'isola dei Beati, isola atlantica, non ancora indiana. Tuttavia la luce di cui l'avvolsero le saghe medievali era indiana, quella greca da sola non era sufficientemente misteriosa. La contraddizione fra tradizione greca che collocava la terra felice ad occidente e tradizione biblica che la cercava ad oriente, nonostante tutte le oscillazioni, non esplose ancora nell'alto medioevo, e tuttavia l'isola dei Beati ancora così atlantica cominciò ben presto ad assumere colori orientali. Una delle leggende più vive di tutto il medioevo fa rotta esclusivamente alla volta di quest'isola: la spedizione marinara di san Brendano. L'esistenza storica di san Brendano è documentata: era abate di un convento irlandese e visse nel vi secolo. Era l'epoca degli eremiti del mare, cioè dei monaci che si ritiravano su isole solitarie (come i monaci egiziani nel deserto), per consacrarsi alla contemplazione. Fu così che si scoprirono le isole Faröer e le Shetland e la stessa navigazione leggendaria di Brendano si fonda forse su esperienze reali. Ma la leggenda è animata soprattutto dal desiderio utopico di un luogo dorato in cui sussista un angolo di

terra felice, non travolto dal peccato originale. La leggenda della *Navigatio sancii Brendani* nella versione a noi nota risale all'XI secolo, ma è certamente più antica; allora fu ripresa da un sermone del nono secolo, ma conobbe anche molte altre versioni, fu tradotta in quasi tutte le lingue europee e per secoli tenne desta la coscienza di un'isola paradisiaca (cfr. Babcock, *Legendary Islands of the Atlantic*, 1922, pp. 34 e sgg.). Il contenuto unisce religiosità e avventura; nella notte Brendano sente la voce di un angelo: Dio ti ha concesso quanto cercavi, la terra della promessa. Brendano arma una nave, fa vela per quindici giorni ad occidente dell'Irlanda, trova un palazzo con una ricca mensa e ospiti invisibili, fa vela altri sette mesi in una direzione imprecisata e trova un'isola con innumerevoli greggi. Allorché l'equipaggio vuol far arrostita una pecora, l'isola sparisce tra le acque; era il dorso di un'enorme balena cui il fuoco aveva interrotto il riposo. Dopo un gran numero di altre avventure, piene di pesci velenosi e di serpenti marini che sputano fuoco, di uccelli diabolici e addirittura di ingressi all'inferno, Brendano, ormai in pieno Atlantico, incontra su di un'isola un vecchio eremita che conosce il cammino per l'isola della promessa. Compare qui anche un predecessore di Brendano, Meruoc, che già prima di lui aveva intrapreso il viaggio all'isola promessa ed era riuscito a celarsi così accuratamente che era riuscito a vivere «nella prima patria di Adamo ed Èva», dunque, a dispetto della maledizione, nel paradiso terrestre. Un ulteriore segno della vicinanza del paradiso è l'insula uvarum, l'isola del vino e di Bacco su cui i navigatori trascorrono quaranta giorni, per caricare infine ancora di grappoli la loro nave. Brendano raggiunge l'isola che gli era stata promessa, su cui vivono dei santi che lo stanno attendendo, ridesta un misterioso gigante che dormiva in una caverna: le porte del paradiso terrestre, oltre il mare di tenebre dell'Atlantico, sono aperte. Dopo sette anni, Brendano e il suo equipaggio di monaci tornano passando per le Orcadi e portano notizia della «Terra Promessa dei Santi», di quest'India coperta di viti, situata ad occidente o al di là dell'occidente. Questo basti a proposito della più famosa leggenda marinara del medioevo cristiano, una leggenda il cui risultato fu creduto fermamente per secoli. La maggior parte delle città anseatiche veneravano san Brendano, la leggenda della fortunatae insulae Brantani e della sua scoperta conobbe in Germania tredici edizioni tra il 1476 e il 1523, e uno studioso americano, C. Selmer,

ha addirittura suggerito una connessione tra il culto di san Brendano e il nome Brandeburgo. L'isola utopica è registrata sulla maggior parte delle carte geografiche medievali, appare ancora nel 1569 sulla carta di Mercatore, anzi, sempre nel XVI secolo, fu addirittura ceduta in tutta serietà dal governo portoghese all'avventuriero Luis Perdigon, che altrettanto seriamente partì alla sua conquista. E ancora nel 1721 da Santa Cruz, nell'isola spagnola di Tenerife, salpò una spedizione per rintracciare la Ila de San Borondon. L'elemento peculiare è costituito dall'intreccio di questa leggenda con tradizioni di un ambito utopico non cristiano, che si estende ben al di fuori dell'isola dei Beati. Che vi si ritrovino prestiti dalla contemporanea letteratura araba non desta certo sorpresa; la balena, che si immerge in mare non appena viene acceso un fuoco sul suo dorso, compare come piovra nel racconto di Sinbad. Ma in più faceva parte dell'erudizione classica dei conventi irlandesi recepire le antiche leggende marinare raccolte unicamente da Plutarco. Si tratta delle leggende sull'isola dei Beati come isola di Saturno (isola di Cronos) collocata nel «mare Cronio» intorno alle Isole Britanniche; Plutarco ricorda tali leggende sia nel suo trattato *Sulla faccia che si vede nel cerchio della luna* che nel suo dialogo *Sul tramonto degli oracoli*. Abbiamo già accennato al fatto che le colonne d'Ercole anticamente erano chiamate colonne di Saturno ovvero di Cronos; Plutarco, collegandole a Saturno e alla sua età dell'oro, descrive delle isole sacre in prossimità della Britannia, su cui dimorano le anime degli eroi, e in particolare ne descrive una su cui «regna un'aria mite e Cronos-Saturno, rinchiuso in una profonda caverna, dorme custodito da Briareo» (Briareo, possente divinità marina dalle cento braccia era, come Cronos, un figlio di Urano). Nella navigazione di san Brendano il Saturno dormiente ricompare nella figura di quel gigante che il santo risveglia nella caverna, e le «meraviglie del mare Cronio» riverberano direttamente sull'isola dell'età dell'oro. Certo la concezione che l'isola paradisiaca si trovasse sul mare britannico alla lunga non poté durare, e lidi più caldi e acque più facilmente navigabili presero il suo posto. Così l'isola di san Brendano a partire dal XIV secolo si spostò sempre più a sud, verso le Canarie. Martin Behaim, sul suo famoso globo terrestre disegnato nel 1492, la spostò a tal punto verso sud-ovest da collocarla ormai quasi alla latitudine di Capo Verde: «Questa è l'isola», egli dice, «su cui è giunto san Brendano nell'anno 565 e che ha trovato piena di cose

meravigliose». Alexander von Humboldt nota con fredda precisione (*Kritische Untersuchungen*, 1832, i, p. 410) che il costante mutamento di posizione di una simile isola introvabile dipende dai progressi compiuti dal commercio mediterraneo nella scienza della navigazione. Ma al contempo si deve in ogni caso aggiungere il tabù specifico al paradiso terrestre che anche nella leggenda di san Brendano fa sì che la sua accessibilità sia riservata ai santi: l'isola di san Brendano così non era solo un'isola cartograficamente peregrinante, era in se stessa un'isola indeterminabile, cui si poteva ogni volta guardare solo di lontano. Questa credenza venne in parte suffragata da un'osservazione compiuta sulle isole Canarie: di tempo in tempo vi si scorgeva all'orizzonte in direzione sud-ovest una terra montuosa, senza che nessuno riuscisse mai a raggiungerla. Come ricorda Humboldt, lo storico delle isole Canarie Viera racconta con dovizia di particolari tutti i tentativi che furono compiuti dal 1487 sino al 1759 per approdare a questa presunta isola. E in diversi posti, anche più a nord, anche alle Azzorre si vide questo miraggio; Colombo, a quanto scrive nel suo diario del 1492, aveva notizia di questo fenomeno quasi quarant'anni prima del suo viaggio. Fin dal primo momento in cui lo si osservò, lo si interpretò come apparizione dell'isola di san Brendano; la sua irraggiungibilità anziché distruggere tale credenza parve rafforzarla. E bisogna aggiungere che tutto ciò ha un riscontro, anche più ampiamente dettagliato, in Cina; a dimostrazione che l'isola dei Beati che appare e scompare, questa terra della felicità o del Graal riservata unicamente a chi ne è degno, costituisce se non una fiaba peregrinante, un archetipo diffuso oltre i limiti del tempo e dello spazio. La «Géographie moralisée» cinese ha le sue isole felici nel golfo di Pe-chi-li; viste da lontano sembrano nubi; la nave che giunge in loro vicinanza è respinta dal vento; se, ciononostante, si riesce a raggiungerle, esse s'inabissano in mare; e i naviganti che non sono chiamati ad approdarvi tornano indietro ammalati. Nel xv secolo la presunta isola di san Brendano non era più considerata in questo significato profondo, ma continuò a rappresentare l'immagine della lontananza, così come la favola di una terra meravigliosa che appare sempre di nuovo all'orizzonte. La favola si mantenne in vita anche quando da tempo gli sguardi si erano volti ad oriente, la zona in cui indiscutibilmente la Bibbia aveva fissato il paradiso terrestre. Prendendo dell'oriente anche la direzione, non solo -

come in san Brendano - il tono e la magia del contenuto: la direzione dell'Asia da cui erano giunti i tre Re Magi. E dove ciò che si intendeva con l'isola di san Brendano non era più un'isola solitaria ma - secondo una leggenda altrettanto tenace - un intero stato colmo di felicità. La promessa di san Brendano vide così trasposto tutto il suo splendore sul *continente asiatico*, su quel regno gigantesco ben altrimenti irraggiungibile, il regno di Saturno e di Cristo del cosiddetto Prete Gianni, su cui ora ci soffermeremo.

Del resto commercianti e cavalieri erano poco interessati a ritirarsi su una isola solitaria. Cercavano tesori e terre vaste che fruttassero tributi, gli uni e gli altri non si trovavano nel regno dei morti, bensì sulla strada del Santo Sepolcro e oltre. Ma la potenza franca pochi decenni dopo la conquista di Gerusalemme era seriamente minacciata, una seconda crociata era fallita e se ne andava allestendo una terza in un clima inquieto e incerto. In questa atmosfera capitavano intorno al 1165 tre lettere misteriose si diceva dall'Asia, da parte di un potente signore cristiano. Modestamente egli si firmava Prete Gianni, ma vantava in stile altero e magniloquente la potenza e le meraviglie del suo stato, il più vasto della terra. Secondo le lettere, il suo regno si estendeva a oriente «sino al luogo in cui sorge il sole», a occidente «sino alla Torre di Babele». Parve così spuntare un potentissimo alleato contro i saraceni, il dono dal cielo di un secondo fronte ad oriente. Le lettere erano indirizzate a papa Alessandro in, all'imperatore Federico Barbarossa, all'imperatore di Bisanzio Manuele; entrambi gli imperatori sembrano aver diffidato della missiva, il papa meno, perché diede una sua risposta, benché tardi. E al re-sacerdote Gianni, signore delle Indie, signore di un regno che, a quanto diceva la missiva, includeva il paradiso terrestre, il papa inviò quale ambasciatore speciale il suo medico di fiducia Filippo, buon conoscitore dell'Oriente; un'ambasceria partì alla volta di un fantasma. Il testo della risposta papale è conservato; è datato Venezia, 27 settembre 1177, dodici anni dopo il ricevimento della missiva indiana; un ritardo da cui si evince come la fiducia inizialmente molto scarsa del papa nei confronti del re-sacerdote fosse aumentata insieme con il pericolo saraceno. Per il popolo, già da tempo il Prete Gianni era una certezza; la sua lettera era diffusa in molte copie e fu tradotta in francese, in tedesco e anche in ebraico, l'Europa si inchinava di fronte alla nuova speranza proveniente dall'Asia. La risposta papale era indirizzata al

«Carissimo in Christo filio illustri et magnifico Indorum regi, sacerdotum sanctissimo»; certo il suo latore, Filippo, non poté neppure comunicare che il regno delle meraviglie era introvabile, perché a Roma non fece più ritorno e la spedizione sparì senza lasciar traccia. Ma per quanto riguarda il suo contenuto la lettera del presunto re-sacerdote Gianni era considerata del tutto attuale; non solo essa speculava sull'interesse militare di una terza crociata, ma anche sulle favole e le immagini delle meraviglie d'Oriente ampiamente circolanti, cioè sulla peculiare utopia geografica medievale. Se la leggenda di san Brendano con la sua direzione occidentale si era attenuta all'isola dei Beati, la nuova missiva si atteneva alla leggenda di Alessandro e all'ortodossa ubicazione orientale del paradiso terrestre, quale era penetrata nell'alto medioevo. La falsa lettera non conteneva nulla che non fosse già noto dalle immagini dell'india nell'antichità, in Oriente e nel medioevo, ma le fondeva in modo perfetto e seducente. L'India: per il medioevo era un concetto assai esteso, che si estendeva (come già per Plinio) al golfo del Tonchino, talora abbracciava anche l'Africa orientale con l'Abissinia; Marco Polo chiama anche un principe persiano re dell'india. Ma l'india si affermò soprattutto come un concetto pieno di misteriosi segreti, come patria di incredibili meraviglie geografiche: dalla natura stessa sembrava eliminato ogni elemento banale, dall'orologio della natura ogni ruota d'intralcio. L'impossibile, fosse di natura grottesca o utopica, là sembrava essere realtà effettiva, come in quegli arazzi medievali che raffiguravano boschi incantati con tanto di unicorno. Si credeva che al di là dell'indo esistessero montagne le cui rocce erano smeraldi e la cui polvere era muschiata; gli alberi avevano uccelli verdi come frutti, su alcuni crescevano teste umane che piangevano e ridevano. Nel XII secolo circolava un manoscritto sulle pietre preziose e le loro qualità terapeutiche e miracolose attribuito a san Gerolamo, e questo libro cominciava in modo caratteristico con la descrizione di un viaggio alla volta dell'india, attraverso il Mar Rosso (i cui pericoli sostituiscono qui l'antico orrore dell'Atlantico), sino a un universo fantastico lontano un intero anno di viaggio. Sin nella terra del carbonchio, dei monti d'oro sorvegliati da grifoni, della gigantesca formica mangiatrice di uomini, che di notte dissotterra oro, degli alberi che crescono nel mare, della pioggia di rame (cfr. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, II, 1929, pp. 238 e sgg.). La fonte principale

della favola dell'india era sempre di nuovo, come abbiamo già ricordato, la traduzione e la rielaborazione medievale dell'antico romanzo su Alessandro dello Pseudo-Callistene; e le sue indicazioni non si riferivano per nulla a Buddha e all'ascesi, come avverrà nella ripresa d'interesse per l'india del XIX secolo, bensì, tutto all'opposto, alle mostruosità e alle estasi della quantità di mondi e di divinità di cui è così ricca la leggenda indiana. E tutto ciò si era collegato alla leggenda di Alessandro, come elemento allora esorbitante in assoluto, al di fuori dei sentieri usuali del mondo. La lettera del prete-re trovava il suo creduto sostegno nella *Nativitas et victoria Alexandri Magni* del presbitero Leone, del 950 circa, e innanzitutto in una presunta lettera di Alessandro ad Aristotele (cfr. *Kleine Texte zum Alexanderroman*, a cura di Pfister, 1910, pp. 21 e sgg.), in cui le metamorfosi prodigiose di Rama divengono l'esperienza quotidiana del macedone. In Leone si trovava il viaggio aereo di Alessandro, la sua esplorazione delle profondità marine, si tramandavano gli alberi profetici dell'india, l'albero della luna che si esprimeva in lingua greca e l'albero del sole che si esprimeva in lingua indiana: insomma, fantasie di questo genere vennero raggruppate intorno alla spedizione del re in Oriente. Molto di ciò risuona anche nella lettera di Prete Gianni, ritorna, come un intero arsenale onirico della favola geografica e dell'extra-quotidiano. Vi si menzionano uomini in grado di evocare, sellare, mettere la briglia a draghi volanti e cavalcare lontano; si esaltano pietre miracolose, capaci di riscaldare o raffreddare a seconda del bisogno e in grado, la notte, di illuminare ogni oggetto nel raggio di cinque miglia, pietre che trasformano l'acqua non benedetta in latte o in vino, pietre che adunano i pesci, che addomesticano gli animali selvatici, che possono scatenare o spegnere furiosi incendi. Ma la lettera di Prete Gianni (il testo conservato è quello dell'esemplare indirizzato all'imperatore Manuele) aggiunge ancora tutta una serie di creature straordinarie del tutto incomprensibili, aumentando sia l'assurdo che il fascino: «Io, Prete Gianni, Signore dei Signori, tutti quelli che sotto il cielo camminano sopravvivono in virtù, ricchezza e potere. Settantadue re ci pagano il tributo... la nostra magnificenza regna sulle tre Indie e le nostre terre si estendono sino alla parte al di là dell'india, in cui riposano le spoglie del santo apostolo Tommaso... La nostra terra è la patria e la dimora degli elefanti, dei dromedari, dei cammelli, del meta collinarum (!), del came-temnus (!), del

tinserete (!), della pantera, degli onagri, dei leoni bianchi e rossi, degli orsi bianchi, delle merule bianche, delle cicale, dei grifoni muti, delle tigri, delle lamie, delle iene, dei cavalli e degli asini selvatici, dei buoi e degli uomini selvatici, degli uomini con le corna e di quelli con un occhio solo, degli uomini con occhi davanti e dietro, dei centauri, dei fauni, dei satiri, dei pigmei e anche dei giganti alti quaranta cubiti, dei ciclopi e delle loro donne, dell'uccello chiamato fenice» (Oppert, *Der Priesterkönig Johannes in Geschichte und Sage*, 1864, pp. 36 e sgg.). Così l'intero patrimonio favoloso d'animali e pietre di cui parlavano i libri medievali si trova localizzato verso l'india, nel regno di Prete Gianni, anche gli orsi bianchi dell'alto settentrione, noti in Europa solo a partire dall'XI secolo; è assente invece l'elefante bianco, che pure in India esiste davvero. Egualmente vanagloriosa e irreale è la descrizione del palazzo imperiale: «Le sue fondamenta e i suoi muri sono formati da pietre preziose, cementati dall'oro migliore e più fino. Il suo cielo o tetto è fatto di zaffiri chiarissimi alternati qui e là con i topazi più splendidi... Siedono ogni giorno alla mensa imperiale trentamila uomini, il tavolo è di smeraldo, sorretto da quattro colonne di ametista... Nel palazzo si trova una porta di cristallo incorniciata d'oro, questa porta dal lato orientale è alta centotrenta cubiti e si apre e si chiude da sé quando la Nostra Eccellenza si avvicina al palazzo». Nella sovrabbondanza di questi superlativi incessanti e curiosità ci sono inoltre laghi di sabbia in cui vivono i pesci più strani, fiumi di pietre preziose, vestiti di pelli di salamandra che si puliscono con il fuoco, l'erba di Apsidio che scaccia gli spiriti immondi, di modo che in tutta la regione non esiste un solo indemoniato. Ma innanzitutto - ed è un vero raggio di luce in questo grossolano splendore favoloso - nel regno non esiste povertà né delitto. E' vero che nei pressi della piazza del castello è apparso uno specchio magico che svela tutti i complotti nelle province e nei paesi confinanti. E' vero che si cita una sorta di palazzo dei poveri, costruito dal padre di Gianni, entrando nel quale qualunque affamato si sente all'istante sazio, come se avesse partecipato al banchetto più succulento. Tuttavia queste ammissioni e questi palliativi non impediscono al regno del sacerdote-re in oriente di essere il punto focale di pressoché tutte le utopie mediche, sociali e tecniche del medioevo. E costituisce questa unità, perché appunto in esso l'immagine di desiderio geografica di tutte le immagini di desiderio, quella del paradiso

terrestre, si serviva degli uomini del medioevo e attraverso tutti gli elementi grotteschi brillava ai loro occhi superstiziosamente commovente, colma di una speranza al di là della speranza. Dal monte più alto del regno di Prete Gianni sgorga una fonte, che regala giovinezza per trecento anni; il fiume paradisiaco Pison, ricordato dalla Genesi, fluisce invece ampio, portando onice ed oro, attraverso la capitale. Anzi a tal punto è frammento visibile di una natura incorrotta e rimasta santa che il sabato interrompe il suo corso e riposa. Con simili informazioni la lettera di Prete Gianni faceva penetrare, lontane, quasi celesti meraviglie nell'Europa oppressa dall'inquietudine e dal peggioramento sociale. Nella terra delle catastrofi, delle crociate, dei sermoni penitenziali di Bernardo di Chiaravalle, delle prediche eretiche del chiliasta Gioacchino da Fiore, della guerra incipiente contro gli albigesi. E quanto era grande l'effetto magico di questa géographie utopisée, altrettanto è semplice e dimesso il dato di fatto a cui si riferisce. Un principe cristiano in Asia ci fu davvero, senza alcun palazzo d'oro, ma con una valorosa popolazione guerriera e con un potere di breve durata. Yeliutashi, un cristiano nestoriano, capo della tribù turca dei kerait che aveva già sottomesso il Turkestan occidentale, nel 1141 nei pressi di Samarcanda colpì a morte il sultano musulmano dei persiani Sandjar. Ma morì già due anni dopo e il suo regno andò in pezzi, sopraffatto da quegli stessi mongoli ch'egli aveva costretto a pagar tributo; era stato uno di quei grandi passeggeri edifici guerriero-feudali che durante tutto il medioevo si succedettero in gran numero nelle steppe dell'Asia centrale. Questo breve episodio fornì però la base per la leggenda di Prete Gianni, una leggenda, bisogna notare, già delineata prima delle tre lettere. La notizia della sconfitta musulmana giunse in Occidente, lo storico Ottone di Frisinga l'apprese nel 1145 da un vescovo siriano, e già in questa prima versione il principe turco nestoriano diventava un discendente dei tre Re Magi, un san Giorgio vincitore dell'Islam. A tutto ciò si aggiunsero opinioni confuse circa la teocrazia mongolica diffuse da mercanti viaggiatori; è così che alla fine si formò l'utopia geografico-militare del re-sacerdote Gianni, proprio nel momento in cui il suo modello, che ci si aspettava al culmine dello splendore, era già morto. Questo lo spunto esteriore della leggenda, ormai sufficientemente chiaro; molto più oscuri appaiono invece *il motivo e lo scopo oggettivi* perseguiti dall'evidente mistificazione delle lettere.

Il loro autore è del tutto ignoto e l'intento sociale della falsificazione, se mai ve ne fu uno, è difficilmente ipotizzabile in termini fondati. Uno storico francese, de la Roncière (*La découverte de l'Afrique au Moyen Age*, 1929), spiega che la lettera sarebbe «una falsificazione messa in atto dal vescovo Christian di Magonza tra il 1165 e il 1177, utilizzando la leggenda di Alessandro Magno», ma manca ogni documento a sostegno di questa ipotesi. Quasi altrettanto ignoto è lo scopo della mistificazione, nonostante un'interessante interpretazione di Olschki che pensa ad un'utopia politica (*Der Brief des Presbyters Johannes*, «Hist. Zeitschrift», Bd. 144 [1931], p. 1). Secondo questa interpretazione il rivestimento geografico-favoloso era solo un accessorio, appassionante e introduttivo, era solo un'attrattiva accattivante. Dietro a tutto ciò si nascondeva un'intenzione politica: contrapporre alla tormentata Europa di Federico Barbarossa un affresco ideale, un'immagine della vita pacifica e sicura di un gran numero di popoli retti da un governo teocratico, che procurava e manteneva loro un benessere sia materiale che morale. Di qui deriverebbe la ricchezza dei tratti umani in mezzo a tante fanfaluche: l'abolizione della proprietà privata, il regno senza discordie e guerra, la tolleranza nei confronti degli innumerevoli non cristiani all'interno del regno governato da un prete cristiano (con la caratteristica eccezione dei musulmani). Di qui la semplice denominazione di Prete per il capo di uno stato tanto enorme (in connessione con attacchi contro la divinizzazione della dignità imperiale bizantina). La lettera di Gianni con tutti i suoi colori esotici rappresenterebbe una finzione analoga per es. alle *Lettere persiane* di Montesquieu (peraltro indirizzate dall'Occidente in Oriente da finti persiani); il nucleo dei suoi contenuti ideali invece potrebbe derivare dall'ambiente di Bernardo di Chiaravalle e dall'ordine riformatore dei suoi cistercensi. Molti elementi parlano a favore di questa interpretazione, che conferirebbe risolutezza e scopo a una baldanza altrimenti incomprensibile; non è però chiaro che razza di valore utopico avrebbe potuto avere la tolleranza tra i cistercensi puritani. Nel testamento di Bernardo da Chiaravalle, lo scritto *Sulla contemplazione*, sono rintracciabili molti inviti ad un sacerdozio umile e semplice, ma tanto più lontana restava ogni forma di tolleranza dal fanatico della fede e inquisitore degli eretici, dal nemico del dialettico Abelardo (mandato in rovina proprio a causa dei suoi confronti critici tra le opinioni dottrinali e

le auctoritates). La tolleranza è rintracciabile piuttosto nel campo degli eretici della Francia del sud, tra i catari, forse anche tra i templari, quindi tra cristiani o semicristiani influenzati dagli arabi. Qui penetravano elementi di quella concezione dubbia e paziente, consueta nei filosofi arabi contemporanei (Ibn Tufail, Averroè) e che si annunciano nella parabola orientale dei tre anelli, che all'epoca fece la sua prima comparsa in Occidente. E solo l'eresia cristiana poteva contenere germi tanto precoci di quella tolleranza religiosa, che in effetti, in modo sufficientemente vistoso, pervade la lettera di Prete Gianni. Così dietro il re-sacerdote fittizio potrebbero celarsi piuttosto gli avversari di Bernardo e del papismo, ad es. Arnaldo da Brescia o, visto ch'egli fu impiccato dieci anni prima dell'apparizione della lettera, i discepoli della sua predicazione eretica e profetica che gli erano sopravvissuti. In ogni caso la lettera non produsse alcun effetto politico che sia noto, ma solo un influsso geografico-utopico. Il regno sociale sacerdotale non sarà rammentato in nessuna utopia politica successiva, mentre troverà risonanza proprio il cosiddetto elemento accessorio esotico: il messaggio inciderà unicamente, ma potentemente nella fantasia sull'Eldorado-Eden. Per secoli commercianti, avventurieri, missionari partirono alla ricerca del regno, niente meno che Marco Polo fece delle pretese meraviglie d'Oriente uno degli scopi del suo viaggio, riprendendo, per così dire, a modo suo l'ambasceria di Filippo. Quando ormai da gran tempo il presunto re-sacerdote non poteva più essere in vita, se non grazie alla fontana dell'eterna giovinezza che scorreva nel suo regno, si favoleggiò dei suoi successori, quindi intorno al 1211, di un re-sacerdote David, nipote di Gianni. Solo nel corso del XIV secolo i geografi hanno spostato dall'Asia all'Abissinia il regno delle meraviglie, ma la credenza restò viva e lo era ancora quando nel 1485 si scoprì il Congo; perché è là che ora si pensava si trovasse la terra irrigata dal fiume paradisiaco Pison. L'enorme estensibilità del concetto di India, a ogni possibile terra meravigliosa nella geografia medievale ha reso possibile anche il dislocamento del regno di Prete Gianni in Congo. I portoghesi cercarono questo regno addirittura sulla costa africana occidentale, e lo stesso Vasco da Gama fece vela alla sua volta, circumnavigò il Capo di Buona Speranza, scoprì in mare certo non il Presbitero, ma le reali Indie orientali. Al contempo, la leggenda di Gianni impallidì, troppi tentativi di identificare il suo regno erano falliti,

ma soprattutto alla borghesia nascente era estraneo l'apparato teologico-feudale della questione. Diffidenza e irrisione si moltiplicarono, così nel *Don Chisciotte*, in cui la terra di Prete Gianni «non descritta da Tolomeo, né vista da Marco Polo» viene ad aggiungersi ed è equiparata alle assurdità delle storie dei cavalieri. E la rotta occidentale, mai dimenticata del tutto a partire da san Brendano, dopo che i turchi sbarrarono la via dell'oriente, occupò sempre più la ragione, non solo la fantasia. Tra la direzione esperica e il paradiso orientale finì coll'imporsi una sintesi facilitata dalla sfericità della terra. Colombo unì così il sogno occidentale tramandato dall'antichità con il sogno orientale dell'epoca delle crociate. Ora solo l'Atlantico conduce di nuovo al «sorgere del sole», là dove realmente deve cominciare l'india, che Colombo credeva fosse ancora un intatto frammento del paradiso sulla terra.

Colombo sul delta dell'Orinoco; la cupola terrestre

Molte le coste scoperte in modo casuale, spesso senza effetto. Difficilmente trovava la via del ritorno un equipaggio che, perduta la rotta, approdava o spesso naufragava da qualche parte.

Il fatto che la costa americana intorno all'anno mille fosse raggiunta, senza una precisa intenzione, dal groenlandese Ericson costituisce un semplice episodio. Prima di Colombo questa costa fu scoperta undici volte, una volta anche muovendo dall'Asia orientale, ma poiché tutte queste scoperte erano casuali non ne seguì assolutamente nulla. Dietro il viaggio erano necessari un compito e un progetto, la nuova terra doveva essere una meta. Certo non sempre la meta era lontana o addirittura grandiosa come quella di Colombo, navigatore e sognatore audacissimo al contempo. I fenici cercavano esclusivamente mercati, non meraviglie, e Pitea circumnavigò la Britannia da esploratore, non da eroe favoloso. E il cartaginese Annone che verso il 523 a.C. si spinse lungo la costa occidentale dell'Africa sino al Senegai, anzi sin nel golfo di Guinea, al cosiddetto Monte degli dèi, nell'attuale Camerun, ha concepito il suo resoconto, pervenuto sino a noi, in termini militari e non mistici. Magellano non aveva in mente altro che «el passo», il passaggio al Pacifico attraverso l'America, e esplorò da nord a sud l'intero continente per trovarlo. E nonostante

la sua fiera cocciutaggine, nonostante l'audacia della prima circumnavigazione del globo, anche Magellano era più un avventuriero che un sognatore; non aveva bisogno di oltrepassare il limite per cogliere il suo bersaglio. E soprattutto, se i turchi non avessero reso difficile la via di terra alla volta dell'india, se il lusso e l'economia feudale spagnola non avessero avuto bisogno di oro per diminuire il permanente deficit della loro bilancia commerciale, soprattutto con l'Oriente, se gli hidalgos impoveriti, dai quali ben presto sarebbero sorte le bianche divinità assassine, non avessero voluto vedere nell'Eden in primo luogo l'Eldorado, il paese in cui ci si fa ricchi in una notte, allora la ricerca del paradiso tutt'intera non avrebbe avuto una sola nave a disposizione, e Colombo non solo sarebbe stato considerato come un Jean de la Lune dai suoi avversari, ma lo sarebbe rimasto anche per la storia. Considerazioni verissime, e tuttavia neppure in Magellano si spese mai una sorta di ossessione, derivante più dal romanzo cavalleresco che dall'iniziativa imprenditoriale che molto più tardi svilupperanno per primi olandesi e inglesi. Quest'ossessione rendeva fanatica l'azione contro la mancanza di fede, in primo luogo contro gli armatori, poi -anche in Magellano, non solo in Colombo - contro i comandanti delle navi del convoglio e il proprio equipaggio. E se è certo che senza incarico economico alle spalle neppure un homo religiosus come Colombo avrebbe mai potuto trovare una nave per il suo Eden, altrettanto certamente questo incarico non avrebbe potuto essere eseguito senza l'ossessione mistica della meta presente nel navigatore. Appunto i due aspetti, l'Eldorado nell'Eden e l'Eden nell'Eldorado, si fusero qui in modo unico, come mai prima e non più dopo; e Colombo come sognatore utopico-religioso, quale egli era, diede coraggio a Colombo come ammiraglio. Il vento, che sospinse le sue caravelle attraverso l'orrore dell'Atlantico alla volta dell'Eden creduto, non spirava solo in direzione di Utopia, veniva aspirato di là. *Senza un nuovo motivo economico, ma anche senza l'Eden come impulso* i presagi di un altro continente; che risalivano all'antichità, sarebbero rimasti letteratura com'era successo fino allora. Colombo esaltava l'allusione di Seneca, secondo cui la fascia dell'oceano un giorno sarebbe stata lacerata e Thule non sarebbe più stato l'estremo continente; l'accento di Plutarco, secondo cui, se la luna era lo specchio della terra, nelle sue zone oscure mostrava un continente ancora da scoprire; ma anche queste opinioni, pur

rafforzate nella loro autorevolezza dal rinascimento, non avrebbero permesso di superare l'orrore per l'Atlantico, non avrebbero incoraggiato il viaggio nel temuto nulla. La fede nel paradiso terrestre, solo questa ha alla fine animato l'eroe ad osare con consapevolezza la rotta verso occidente, ha adempiuto finalmente la profezia di Seneca. E l'interesse, quello per la colonizzazione feudale, qui non si scontrò con l'idea; questa, da Seneca a Dante, sorresse anzi l'interesse con il coraggio della fantasia. E bisogna aggiungere ancora che il rinascimento, in cui viveva Colombo, non fu solo l'epoca di recezione dell'antichità, bensì anche, come ogni svolta della società, un nuovo culmine del chiliasmo. Questo l'ha anzi impregnato ben più autenticamente della rinascita dell'antico; l'avvento è la luce politico-religiosa che si libra sul molteplice fermento, da Cola di Rienzo a Petrarca, da Münzer a Grünewald, allo stesso Dürer, ed è questo il mare che circonda Colombo. I viaggi di scoperta avevano ampliato enormemente l'orizzonte terrestre, ma esso con l'avvicinamento al punto orientale, ovvero al punto solare della creazione, doveva anche essere avvicinato maggiormente al cielo, farsi scoprire ad esso più vicino. L'ammiraglio rivelò così chiaramente, in misura del tutto fuori del normale, ciò che in seguito, post festum, il positivista Mach ha chiamato «l'esuberanza della vita rappresentativa»; solo che egli seppe spingerla davvero lontano. Colombo tra tutti gli uomini fu colui che credette più fermamente al paradiso terrestre, al luogo fisico e metafisico più alto della terra: la costa del suo Atlantico era questa.

Solo così fu possibile trovare la forza di spezzare il sortilegio che regnava sul malfamato mare occidentale. Colombo trovò masse di alghe brune, ma non l'oscurità, né statue ammonitrici. Al contrario gli uccelli ebbero una parte singolare: l'ammiraglio deviò verso sud-ovest la sua originaria rotta occidentale, perché uno stormo di pappagalli era volato in quella direzione per riposarsi, com'egli poteva ipotizzare, in una boscaglia su una terra vicina. Mai, come disse Humboldt, volo d'uccelli ebbe conseguenze più importanti, poiché seguendo la rotta precedente, alla latitudine delle isole Canarie, l'ammiraglio sarebbe approdato in Florida. Anziché lo sconcertante arcipelago avrebbe toccato subito l'ampio petto del continente e il nord sarebbe stato colonizzato dalla Spagna. Com'è noto, fino alla morte Colombo credette di aver raggiunto le Indie, cercò di intendersi con gli indigeni come se

fosse in Oriente servendosi di un interprete arabo, e ancora tre anni prima di morire scriveva che da Cuba, ch'egli considerava come terraferma all'inizio dell'india, si sarebbe potuto raggiungere la Spagna senza toccare il mare. Eppure con questo suo errore, quest'uomo ha raddoppiato l'opera della creazione, con un errore che è precisamente in relazione con la sua fede nell'esistenza del paradiso terrestre. Per Colombo il nuovo mondo era il più antico, esso si trovava intatto nel cuore dell'Asia orientale e avvicinandovisi doveva spuntare di nuovo la primavera della prima creazione, senza tutto il male in cui si trovava il resto del mondo dal peccato originale. Nessuno più di Colombo perciò era in attesa di incontrare segni e miracoli, al punto da credere di sentire il canto degli usignoli nelle foreste di Haiti, ma trasfigurato «come debbono averlo udito i nostri progenitori e quale solo i santi possono riudire»; nei pressi della foce dell'Orinoco percepiva aria paradisiaca e al di là del delta dell'Orinoco il paradiso stesso. E tutto questo in mezzo alle osservazioni più esatte, a magistrali localizzazioni per mezzo dell'astrolabio, all'accertamento di una corrente equatoriale e di straordinarie correlazioni tra longitudine e clima. Ma la famosa lettera da Haiti, dell'ottobre 1498, ai monarchi di Spagna contiene questa annotazione a proposito dell'Orinoco (cfr. C. Jane, *Selected Documents, Illustrating the Four Voyages of Columbus*, n, 1933, pp. 7 e sg.): «Io dico che questo fiume, se non dal paradiso, viene da un'ampia terra, finora sconosciuta, situata a sud. Tuttavia sono assai più convinto che là si trovi il paradiso terrestre, e mi richiamo alle prove e alle autorità che ho sopra citato». Le prove si riferivano al fatto che Colombo riteneva di aver raggiunto il punto orientale originario, in cui dopo la creazione avvenne il primo sorgere del sole. Ma questo punto rappresentava al contempo il culmine della terra, l'«apex terrae», un concetto mistico connesso a quell'«apex mentis» in cui, secondo l'opinione degli scolastici, la parte dell'anima umana non coinvolta nella caduta si incontra nell'alto con Dio. Ai monarchi di Spagna Colombo scrisse in effetti di un culmine della sfera terrestre nel punto orientale da lui raggiunto, che di conseguenza sarebbe più vicino al cielo, «poiché questa elevazione esiste solo in quel punto eccellentissimo della terra, da cui nell'istante della creazione si dipartì il primo raggio di luce, cioè dal primo punto in oriente. Là si trova il paradiso terrestre da cui defluiscono i grandi fiumi, non montagne dalle pareti ripide e scoscese, ma

un'elevazione sulla sfera terrestre (el colmo ó pezon de la pera), verso la quale si eleva già da gran distanza gradualmente la superficie del mare». Humboldt nota in proposito (*Kritische Untersuchungen*, n, 1852, p. 44, nota): «E' possibile che Colombo abbia voluto alludere a un'idea sistematica dei geografi arabi, ad un passo di Abulfeda che dice che la terra Lanka (Ceylon), ove si trova la volta della terra ovvero Aryn, è posta sotto l'equatore al centro tra il confine orientale e quello occidentale della terra». Ma non solo l'analogia della mistica elevazione della terra con il mistico apex mentis, anche l'immagine propriamente olimpica del paradiso è molto più antica, ha la sua origine, per Colombo legittima, nella stessa Bibbia. Lo jahvista aveva cercato il giardino dell'Eden lungo il corso superiore dei due fiumi Hidekel (Tigri) ed Eufrate, vale a dire sulle alture che delimitano a nord la Mesopotamia (cfr. Gunkel, *Schöpfung und Chaos*, 1895, p. 112). Dalla leggenda del diluvio con il suo monte Ararat ci è noto che questi monti erano considerati come i più alti della terra; ricordi di ciò compaiono in *Isaia* 14, 14 e in *Ezechiele* 28, 13 e sgg.: il «giardino di delizia di Dio» è una cosa sola con il «monte della fondazione», con il «monte santo di Dio». Anche in Dante il paradiso appare come monte divino alto sulla terra, e non solo la Bibbia ne fornisce una testimonianza, ma anche il culto delle alture in tutte le religioni uraniche della terra, innanzitutto e nel modo più eminente in Babilonia, con l'antichissima immagine del monte del cielo. La geografia araba ha ricondotto sulla terra, l'immagine del monte del cielo, che s'innalza in modo sacro-fantasmagorico come una sorta di Alpe degli dèi, facendone una «cupola terrestre», del tutto secondo lo stile dell'architettura moresca, ma Colombo le ha restituito lo splendore biblico, lo sfarzo dell'Eden. Per Colombo questa cupola della terra divenne «indicio del parayso terrenal», per questo ne spostò l'ubicazione dalla Ceylon della geografia araba al delta dell'Orinoco - che credeva vicino a Ceylon - o meglio oltre il delta, nella raggiunta inaccessibilità in cui la terra in quanto Eden trapassa nell'azzurro della volta. La lettera dell'ammiraglio a Ferdinando e Isabella chiude quindi con un diretto riferimento teologico alle «terre che io ho di recente scoperto e di cui in cuor mio sono convinto che siano il paradiso terrestre (en que tengo assentado en el ànima que allé es el parayso terrenal)». Anzi l'ammiraglio si spinge sorprendentemente ancora oltre, ad esempio in una lettera a Dona Juana de la Torre in cui

parla egualmente del suo terzo viaggio; l'esagerazione di questa lettera diventa apocalittica. La lettera nasce in un momento in cui depressione ed esaltazione si compenetrano in modo strano: «Io ho assolto a un compito prima d'ora mai visto o udito. *Del nuovo cielo e della nuova terra* fatti da Nostro Signore, come scrive Giovanni nell'*Apocalisse*, dopo averne parlato con la bocca di Isaia, Egli mi ha fatto araldo e mi ha mostrato la strada che vi conduce». Inoltre con questo formidabile atout ovvero con questo trionfo Colombo sovracomprendeva l'ostilità crescente e sempre più pericolosa che contro di lui si manifestava negli ambienti della corte. Perché l'originario scetticismo degli avversari di Colombo pareva confermato dal fatto che il grande viaggio alla volta dell'India e della Cina non aveva prodotto che la scoperta di alcune isole e di una ignota razza di selvaggi; il che non copriva i costi del viaggio. Di qui dunque probabilmente la gigantesca esagerazione del nuovo cielo e della nuova terra, insostenibile anche teologicamente; perché tali portenti appaiono, proprio secondo l'*apocalisse* giovannea, non al culmine di una scoperta, bensì sull'abisso di una fine del mondo. In ogni caso primaria e costantemente presente in Colombo è la fede in un Eden rintracciabile, alla fine trovato; si trovava ora in un regno cristiano. E con i tesori che in futuro doveva portare dall'aurifero fiume Pison, che esce dai confini del paradiso, Colombo voleva che si armasse un'ultima crociata, che la Gerusalemme terrena fosse conquistata. Eden e Canaan, l'albero della vita e il monte di Sion allora sarebbero stati insieme sulla vetta della cristianità. Che l'Eden abbia rivelato in seguito di essere solo le Antille, che poi nel continente alle sue spalle non siano entrate bianche divinità, ma criminali come Cortés e Pizarro, che il paradiso terrestre nell'insieme non sia un fatto, ma un problema di speranza e latenza, tutto ciò non toglie all'intenzione perseguita da Colombo la sua forza e la sua dignità.

Terra del sud e utopia di Thule

Più corporeo si presenta un sogno di viaggio meno complicato, il viaggio al sud. La direzione è quella degli stormi di uccelli che lasciano le terre fredde, verso il sole. Anche l'Oriente è sempre stato immaginato alla latitudine più propizia, in pieno mezzogiorno, in pieno sole. E quanto più si scendeva al sud, tanto

più pareva montare inatteso lo splendore dell'Italia, dell'Arabia. Certo si conosceva il tormento climatico delle zone tropicali, ma esso non aveva l'effetto di scoraggiare; perché la lontananza o la breve visita che stupiva lo mitigavano. Si ignorava invece che anche nell'emisfero meridionale vi fossero zone sempre più fredde. E non lo si seppe almeno finché Magellano, spingendosi più a sud, non giunse nelle regioni gelate e tempestose di Capo Horn. In ogni caso non è mai venuta meno l'attrazione profondamente inscritta nella natura umana, per terre più calde e luminose, l'attrazione per un Eden per così dire profano, non bisognoso di fede alcuna. Anche se neppure qui mancò del tutto un supplemento magico di spinta: si pensava infatti che il sud, che conosce prima la primavera e da cui viene l'estate, fosse il luogo della *fonte della vita*. E significativo al riguardo è la direzione in cui proprio un ufficiale di Colombo, Ponce de Leon, cercò questa mitica fonte della vita. Vale a dire non nel punto orientale di un paradiso terrestre, ma proprio in quei tropici in cui si trovava; e gli bastò una leggenda indiana per aspettarsi la fontana della giovinezza in Florida. Per quanto anche questa fonte sia tradizionalmente strettamente legata alla vicinanza dell'Eden, dunque, fin dalla leggenda di Alessandro, all'India, fu tuttavia il carattere tropicale e non quello sacro di quest'India a far sperare che proprio lì si trovasse l'acqua della vita. Corporea-profana, conforme alla nostalgia del sud, era perciò anche la stima di cui godeva questa acqua, tanto diversa dall'acqua santa. Essa finì nelle rappresentazioni galanti del medioevo, del rinascimento, nel senso alcionio della speranza del sud. Scorse nei jardins de plaisance della grafica e della poesia medievale, rivela ancora la sua presenza nell'allegoria affine di Tiziano denominata del tutto a torto *Amor sacro e amor profano*, dove non un angelo ma Cupido si immerge nelle acque tropicali, «egrediens de loco voluptatis», come disse la chiesa a proposito di questo battesimo vitalistico, non cristiano. Anche questo elemento mitico confluiva dunque nella *tena australis*, lontana, sotto l'equatore, agli antipodi delle terre fredde. Veramente la terra australis era un ostacolo alla teoria medievale semiufficiale della terra inhabitabilis a sud dell'equatore. Ma su questo punto già Alberto Magno mentre era insorto energicamente contro l'autorità di Aristotele e di Idrisi, negando che l'emisfero meridionale fosse interamente ricoperto dall'acqua, aveva aperto contemporaneamente uno spazio teorico alla fantasia di un continente meridionale. E Marco Polo la accettò

infine praticamente, quando credette di poter localizzare la terra australis. Si pensò che Giava, Sumatra, le lussureggianti isole della Sonda, fossero gli avamposti del continente, l'Oceano Indiano apparve come un mare interno che avesse a sud la sua costa più ricca. Forse a una simile localizzazione hanno contribuito anche leggende cinesi e malesi, reminiscenze della preistorica terra di Gondwana - una Sodoma e Gomorra tropicale - distrutta dal fuoco e inabissatasi nella zona dell'Oceano Indiano. In ogni caso, grazie alla localizzazione al di là delle più ricche isole del mondo, il vecchio archetipo prese ora consistenza; si scorgevano i piedi del gigante e ci si immaginava il resto. Tuttavia, molto tempo dopo Marco Polo, la delusione fu grande, anche se nel frattempo lo stesso sogno della terra australis era fortemente sbiadito. L'Australia, cui gli olandesi giunsero per la prima volta nel 1606 e di cui Cook stabilì in qualche modo l'estensione complessiva nel 1770, si rivelò come il più dimesso dei continenti, un aggregato desertico. L'acqua della vita, il climax di un regno solare dall'altra parte della terra scomparvero, la terra di Gondwana s'inabissò un'altra volta. Eppure in questa immagine del sud era presente un'utopia geografica peculiare, quella presunta per così dire nella radicale calata dei cimbri e dei teutoni. E infine la terra del sud è l'ardente Terziario che l'uccello migratore, anzi il sauro che è nell'uomo, ricorda utopicamente contro la terra dell'inverno. La direzione sud e ciò che si attendeva nel seguirla è quindi carica di una pienezza di vita tale da non temere di assumere tratti mostruosi. Le fantasticherie utopiche sulla terra del sud non hanno perciò mai perso quel tratto orgiastico qui innato: *La terre australe corintie* di Foigny, del 1676, descrive gli abitanti del continente del sud come ermafroditi; *La découverte australe par un homme volant* di Rétif de la Bretonne intende trasporre un rococò orgiastico in una Sodoma tropicale, con peccati sconosciuti situati in un mondo sconosciuto. In sé l'utopia del continente del sud, in quanto lussureggiante, è empiricamente la più priva di oggetto, ma serbò l'archetipo del paradiso animale.

Quasi incomprensibile, se si pensa al corpo, è invece la migrazione nella direzione opposta, verso nord. Se il vento del sud attrae e promette, il freddo e il buio sono minacciosi, invitano a fuggire. Voler andare a nord sembra quasi un paradosso e infatti cimbri e teutoni non vi si dirigono. Per la stessa ragione per cui i monti ghiacciati delle Alpi, questo frammento di Groenlandia tra

Po e Danubio sono stati cercati, anzi amati così tardi. Eppure la civiltà umana è migrata sempre più da sud verso nord. Il suo corso muove dal Nilo, dall'Eufrate verso Atene e Roma, verso la Francia, la Germania, l'Inghilterra, la Russia. La civiltà non passa solo da oriente ad occidente, ma con regolarità anche maggiore da sud a nord, e la lotta contro la durezza del clima temprava come quella dei primordi contro l'età glaciale. Qui non attrae alcuna prospettiva di invasione come accadde nelle migrazioni di cimbri e teutoni, ma avviene un ampliamento creativo, ancor sempre incompiuto: il suo prossimo passo potrebbe essere la conquista della Siberia. E prima di tutto, nonostante il buio e il freddo, il nord non manca di una sua specifica *attrattiva*; economicamente è sostenuta dall'interesse per le materie prime (stagno, peltro, ambra e altro), ma essa si è affermata anche per ragioni ideologiche di contrasto che han ben poco a che vedere con gli affari. E vi sono di ciò chiari segni già in Tacito, il primo che diede un'immagine sentimentale del nord. Perché la sua *Germania* non idealizza soltanto un popolo naturale, ma mostra anche un piccolo riscontro al gelo dopo il sole, rivela partecipazione di fronte alle foreste gigantesche e fresche, di fronte al «cielo aspro». Ma una Thule vera e propria sarà invocata molto più tardi nella poesia tedesca, nella rivolta dello Sturm und Drang contro l'«innaturalità» di una vita tutta regole neofeudali e romanizzanti. Il «fiero Apollo» anziché la plasticità del mezzogiorno cercò allora nubi tempestose, la fuggevole luce lunare, ampie distese coperte di presagi. Fu questo il contenuto dell'entusiasmo per le terre del nord suscitato da Ossian, ed è significativo ch'esso sia stato ispirato da una falsificazione anch'essa sentimentale. Non fu il poeta Macpherson, ma la maschera dell'antico scaldo Ossian, per così dire un altro Prete Gianni, ad avere allora per l'Europa del nord l'effetto di un messaggio. Un messaggio che non proveniva semplicemente da una poesia nordica, ma dal *mondo della grotta di Fingal e delle Ebridi stesse*, a cui l'immaginario cantore conduceva. Era un mondo di eroi delicati e mostruosi al contempo, una natura solo di canne, rocce, paludi, laghi e venti, una natura rievocata in tono elegiaco e declinante, ma circondata da quel tramonto rosso, da quella tempesta e da quel corteo di nubi che si annuncia solo sulla landa del nord prossima al mare, con il messaggio: Thule. Herder ha vissuto l'utopia di Ossian nel modo più canonico per il suo tempo, a bordo di una nave, contemplando il mare e le coste. «Oscillando

tra l'abisso e il cielo, ogni giorno circondato dagli stessi elementi infiniti, notando solo di tanto in tanto una nuova costa in lontananza, una nuova nuvola, una contrada ideale - tra le mani quei canti e quelle imprese degli antichi scaldi, che mi riempiono l'anima, e proprio nei luoghi dove esse accaddero..., ora di lontano lungo le coste su cui avvennero le imprese di Fingal e dove le poesie di Ossian cantarono la tristezza, sotto la stessa brezza, nel mondo del silenzio» (*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian*, 1773). L'atmosfera cercata in questo modo si abbassa fino al romanzo dell'orrore, dove ha conservato la sua maggiore popolarità; e si innalza (come ha scoperto Spengler nella sua frase più vera) alle notti profonde in cui Faust veglia al suo leggio, in cui si perdono i colori di Rembrandt e le note di Beethoven. Ma, al di là di questi ambiti culturali, questa atmosfera ha una sua consistenza obiettiva appunto nel mondo nuvoloso del nord dalla cui luce è illuminata, nell'utopico di questo mondo concepito come un paradiso senza zefiro. Così vi era e vi è anche qui una effettiva utopia geografica; non si basa solo su di un globus intellectualis, ma ha i suoi punti di ancoraggio reali nel Mare del Nord, nella grotta di Fingal, nelle Ebridi, in Islanda e, a partire di qui, forma la sua Niflheim, la terra delle nebbie. «Vagare sulla landa, circondato dal vento di tempesta che tra i vapori della nebbia, alla luce crepuscolare della luna, porta con sé gli spiriti dei nostri avi»: questa affinità tratta dal *Werther*, l'attrazione del nord accompagna dunque quella per il sud con pari dignità, anzi la supera con le sue nubi e le sue nebbie. Tanto più che ad esse, ossia all'incanto del nord, non mancò mai uno straordinario complemento proveniente da tutt'altro cielo, vale a dire ancora una volta dall'Oriente, dall'utopia dell'India e dell'Oriente. Non è certo l'aspetto lussureggiante, quanto piuttosto il grandioso tono fiabesco, quel mistero di cui è priva l'utopia del Puro Sud, ciò che fa sì che utopicamente si incontrino Oriente e terra di Ossian. Le connessioni reali: gli antichi rapporti commerciali, i motivi ornamentali orientali e nordici, il cristianesimo nell'*Edda*, per l'aspetto che ci interessa non hanno grande importanza, benché svolgano ovviamente un ruolo anche nella vera e propria *utopia* di Thule. Più importante è che gli elementi obiettivi dell'atmosfera da cui si forma ogni sogno ad occhi aperti, abbiano potuto migrare da oriente a nord in forza di una così profonda affinità. Indisconoscibile è infatti la corrispondenza tra il mondo del velo e

quello della nebbia, tra il paesaggio del Natale biblico e quello invernale, tra l'Apocalisse e l'inscrutabile paesaggio estremo in cui l'Edda presenta il suo crepuscolo degli dèi. *L'Olimpo è impensabile al di là dell'area mediterranea, ma il Sinai fumante s'accorda bene con il nord, al pari della nuvola e delle colonne di fuoco.* Per cui si capisce come Macpherson abbia ricavato la sua lingua tanto dai salmi, dal tono biblico miltoniano, quanto dai canti gaelici rimasti. E così dalla situazione-limite che ha nome mistero, al cielo coperto del nord si aggiunge il velo orientale: l'ultima Thule s'accorda in modo del tutto particolare con il confine ultimo, con la fine del mondo. Ma con ciò al contempo il carattere di copertura della Thule si apre nel suo significato-limite: essa è, come dice Herder, «fuoriuscita del mondo nel sublime». L'attrazione verso il nord, così incomprensibile al corpo, si chiarisce allora: l'attrazione del sud e quella del nord riguardano lati diversi della natura umana, la sua festa di San Giovanni in un caso, il suo Natale nell'altro. In direzione sud ad utopizzarsi geograficamente è una pienezza vitale, che certo conosce la morte, ma non l'evidenzia, come non evidenzia la contromossa nei suoi confronti; in direzione nord si utopizza geograficamente un fascino della morte, che contiene in sé una completa distruzione del mondo, che vuol però anche superare con una patria paradossale. Thule è l'utopia geografico-dialettica di un mondo che finisce e tramonta, ma con la continua immagine di contrasto della notte tempestosa e della roccaforte a esso intrecciata. Thule nel Mare del Nord è la mistica del brutto tempo con il fuoco del camino acceso. A ridestarsi in Herder-Ossian fu «la cupa arpa, / velata nel grigio del mattino, / in cui sorge il sole con i suoi colori, / tingendo d'azzurro le onde». Così questo tipo di utopia geografica è rimasta intatta anche all'estremo nord, né la realtà svelata dalle scoperte le ha tolto il suo oggetto.

Dimore migliori su altre stelle; hic Rhodus

Ma ad attrarci non è solo il mare orizzontale di fronte a noi, ci attrae anche quello verticale che sta sul nostro capo. Certo per lungo tempo lo spazio aereo non fu accessibile, ma in cambio è trasparente, non nasconde nulla dietro di sé. Men che meno di notte, quando spuntano innumerevoli minuscole coste luminose. E un desiderio antichissimo invita a raggiungere proprio quelle coste,

ad atterrarvi. Finora indubbiamente questo desiderio, benché meno mitico, è più stravagante di quello di Colombo. In ogni caso si connette all'antico archetipo secondo cui le stelle sono la sede di forme migliori. Ciò che attrae verso l'alto, nella forma secolarizzata che ha assunto, non presuppone neppure incondizionatamente l'esistenza di abitanti. Perché lo spazio attragga, è sufficiente che l'uomo possa pensarsi come visitatore di questi astri lontani per trovarvi, se non qualcosa di più perfetto, quanto meno qualcosa di assolutamente singolare. L'immaginario viaggiatore non ha neppure bisogno di fantasticherie esagerate, ad eccezione di quella in cui mantiene intatti corpo e organi di senso in condizioni di vita tanto radicalmente diverse. Tutto il resto, in quanto non si riferisce ad abitanti o alla loro perfezione, bensì solo alla massima singolarità, non è neppure ipotetico, ma è giusto: qui comincia in effetti ciò che ci è massimamente straniero. Il cielo sulla luna diventa nero, le stelle appaiono abbaglianti di giorno, il sole splende e bombarda senza essere mitigato da alcun velo d'aria. Accanto alla luce c'è immediatamente un muro d'ombre nerissime, tutto in un deserto senza suoni; su crateri circolari spunta l'enorme sfera terrestre, con le metropoli come punti luminosi. Sui planetoidi più piccoli il corpo quasi non avrebbe più peso, e basterebbe un salto a balzarci nello spazio; sui corpi celesti più grandi e più densi il corpo sarebbe invece come incatenato dal peso, sarebbe come granito. E poi il giorno sul pallido Saturno, con gli innumerevoli corpi dell'anello tutt'intorno, e poi la vista di Giove da una sua luna, di questo pianeta che da solo riempie la metà del cielo se non tutto? C'è tutto questo e molte altre cose ancora difficili da rappresentarsi, una terra vergine in una lontananza accessibile solo all'immaginazione. E accadono le cose più sconvolgenti sulle miriadi stesse di stelle fisse, su queste luci e fiori esplosivi dell'evoluzione cosmica. L'insolito è quindi *una parte* dell'attrazione esercitata dallo spazio cosmico, esso prosegue quella ricerca di «curiosità» che il barocco ebbe nei confronti delle regioni esotiche.

Il cielo costituisce in ciò una terra delle meraviglie assolutamente fisica, ovvero una terra secreta al di fuori della terra, proprio in quanto terra inhabitabilis. Ma certo l'*altra parte* dell'attrazione, la parte in cui il cielo continua ancora ad operare come sede di creature trasfigurate, presuppone in luogo del mero insolito l'*abitabilità*, e un'abitabilità più ricca di significato: *Marte*,

migliore della nostra la tua sorte. Questo mondo abitato, e migliore, fu cercato dapprima, ad esempio con Keplero, sulla luna. Keplero pensava che i crateri, resi visibili dai cannocchiali da poco inventati, fossero città gigantesche circondate da bastioni di forma circolare. Poi quando questo satellite privo d'aria e di acqua si rivelò quanto meno chiuso alle forme di vita, si scelse, com'è noto, Marte e anche quanto a supposta perfezione tecnica i suoi canali surclassarono i bastioni lunari. La relativa somiglianza delle condizioni di vita su Marte con quelle presenti sulla terra, divenuta così rapidamente popolare, consentì di ipotizzare senz'altro il pianeta come terra habitabilis. A ciò si deve aggiungere la solidificazione più antica, rispetto a quella della terra, della superficie di Marte, corrispondente alla minore estensione del pianeta. Di conseguenza la possibile civilizzazione di Marte poteva benissimo avere un «vantaggio» di alcuni milioni di anni rispetto alla Terra, presupposto che la lunghezza dei tempi corrisponda anche solo all'ingrosso alla lunghezza delle fasi di sviluppo. La maggior parte delle fantasie marziane ha di conseguenza più un carattere civilizzatorio che culturale, per non dire messianico; e il luogo che ha occupato nel cielo planetario è più quello «dell'America» che quello «dell'india». La vicina terra di Marte, nelle immagini della fantasia analogica che si orienta su di essa, riflette lo stadio e anche il rango delle utopie «dell'America» di volta in volta dominanti sulla terra. Per questo le numerose geografie leggendarie dedicate a Marte, rispetto a quelle più antiche relative alle terre del cielo, recano molto più facilmente con sé un elemento triviale. E tra quelle più antiche, dopo la fantasia-utopia del viaggio di Keplero, spicca particolarmente quella di Kant, sviluppata com'è ovvio nel periodo precritico. Nell'appendice speculativa alla sua *Storia della natura e teoria del cielo* Kant voleva dedurre mondi avanzati in pianeti molto più lontani. A suo avviso le «regioni» veramente «felici» non si trovano, come Marte e la Terra, ad una distanza media dal Sole, ma solo nei pianeti esterni, dove la distanza è maggiore. Giove e Saturno sono di conseguenza privilegiati: la densità in entrambi decrescente della materia, la distanza dal Sole parevano fondare per il filosofo mondi per così dire più puri. É indisconoscibile in queste concezioni un'idolatria del nord, che ha per così dire Giove e Saturno al posto della *Germania* tacitiana. E' riconoscibile persino in una certa misura una variante dell'utopia di Thule: certo

assolutamente non dal versante ossianico, ma dal versante di uno stoicismo dislocato in una zona artica, iperartica. L'avversione autenticamente kantiana contro mollezza e zefiri, contro il fondersi dei sensi, contro l'elemento sub-tropicale e l'assenza del dovere emigra così nel suo super-Kònigsberg planetario. E Kant arrischia l'analogia secondo cui «la perfezione del mondo spirituale, come quella del mondo materiale, cresce e progredisce nei pianeti, da Mercurio a Saturno e forse oltre, se vi sono ancora altri pianeti, in proporzione alla distanza dal Sole» (*Werke*, Hartenstein, I, p. 338).³³ Con ciò il Kant precritico immaginava un riscontro del tutto fantastico della formula newtoniana della diminuzione della gravità secondo il quadrato della distanza; vale a dire, con il decrescere dell'attrazione gravitazionale dovrebbe darsi incremento dell'attrazione della purezza, conformemente alla sognata antitesi della gravità rispetto alla luce spirituale. Questi sono dunque alcuni dei modi in cui un orbis habitabilis fece popolare l'incanto del cielo stellato in modo tecnico, o anche conforme al desiderio morale. La profondità celeste fu così ordinata per fornire il suo elemento del paradiso terrestre, come elemento che era pur sempre una terra illuminata, innalzata per così dire al suo grado magistrale. Kant ha espresso questa relazione retrospettiva con l'uomo e con la terra più tardi, nei *Sogni di un visionario*, in modo molto convincente eppure senza alcuna perdita della vera altezza: «Il cielo, come sede dei beati, la rappresentazione comune pone volentieri sopra di sé, alto nell'immenso spazio cosmico. Ma non si pensa che la nostra terra, vista da quelle regioni, comparisce anche come una delle stelle celesti, e che gli abitanti degli altri mondi potrebbero con ugual diritto accennar qui a noi dicendo: Ecco là il domicilio delle gioie eterne e un celeste soggiorno che è preparato a riceverci un giorno. Una strana idea fa sì che ogni alto volo della speranza sia sempre legato al concetto del salire, senza pensare che per quanto alto si sia saliti, ci si deve pur di nuovo abbassare per prendere, in tutti i casi, saldo piede in un altro mondo» (*Werke*, Hartenstein, II, p. 340).³⁴ E in tutto ciò si cela la fede, che non viene per nulla meno che *la terra stessa* potrebbe contenere in sé quanto di meglio c'è o ci potrà essere su altre stelle. Così che l'elemento sidereo, in senso utopico, là in alto ha certo la sua attrattiva o il suo significato, tuttavia deve essere cercato e sollecitato qui in basso, tra gli uomini. Nel «mondo segreto e familiare del firmamento terrestre»,

come afferma Paracelso con paradossale mescolanza, ovvero portando il firmamento sul suolo terrestre. Se esistono abitanti di altre stelle non possiedono alcuna significativa perfezione superiore quanto meno tecnica; poiché nessuna delle cosiddette spedizioni marziane è ancora mai atterrata sulla terra. Il mondo che la terra, mediante un contatto con altri pianeti ipoteticamente abitati, potrebbe annettersi è rimasto puramente affidato agli uomini e ai loro razzi spaziali. I punti luminosi che brillano lontani hanno dapprima attirato gli sguardi degli uomini verso l'alto, il cielo stellato fornisce l'archetipo della pace, della sublimità, della serenità, tuttavia questa immagine sulla terra è anche un compito e uno scopo - hic Rhodus, hic salta: la cupola è qui, qui bisogna salire.

La relazione copernicana, la «terra centrale» di Baader

Ma cosa succederebbe se la cupola fosse del tutto in disparte? Se fosse tenuta così nascosta in un angolino da cercare invano di rendersi importante? Colombo riteneva ancora che la terra fosse al centro del mondo, ma una generazione più tardi Copernico l'aveva fatta scendere da questo trono. E anche l'uomo, non solo il suo palcoscenico, perdette così la posizione di centro dell'universo. Di fronte alle dimensioni cosmiche diviene indifferente, quasi risibile quanto il granello di sabbia possa sublimarsi ed elevarsi. La cupola s'innalza su di un pianeta che nulla rende «eccellente» sul piano astronomico un pianeta che ruota intorno a una stella fissa di grandezza appena media. Tuttavia all'inizio questa svalorizzazione non ebbe il carattere globale che acquisì più tardi e che recentemente ha perduto di nuovo. La prefazione all'opera di Copernico, certo non di sua mano, aveva raccomandato il sistema eliocentrico solo al fine di un più efficace procedimento nei calcoli astronomici. Per le ipotesi presentate era sufficiente «si calculum observationibus congruentem exhibeant». Questa limitazione introdotta allora per annacquare il contrasto con la Bibbia, oggi viene interpretata in modo errato, ma come scrupolosa constatazione fisica resta, molto prima di Einstein, addirittura di Mach, assolutamente degna di nota. Poiché il vantaggio che in termini astronomici la teoria eliocentrica ha su quella geocentrica è in effetti la sua maggiore semplicità di calcolo. Essa rese superflui

non meno di undici tipi di movimenti del sistema tolemaico, Keplero fornì in modo entusiasmante le chiare leggi dei moti di rivoluzione, Newton fondò il tutto mediante la formula della gravitazione. Il sistema presupponeva unicamente uno spazio in quiete, nel quale si hanno effettivamente un moto assoluto, una velocità assoluta di traslazione determinabili e misurabili univocamente. Ma ora tuttavia proprio questo presupposto è caduto: poiché non è verificabile il moto di un corpo rispetto ad uno spazio vuoto in quiete o anche rispetto ad un etere in quiete che riempirebbe lo spazio. In altri termini, corrispondenti al principio elementare della relatività, se due osservatori si muovono di moto uniforme, ma a velocità differenti, ciascuno di essi può affermare con lo stesso diritto di essere in quiete relativamente allo spazio vuoto, e non esistono metodi fisici di misurazione in grado di decidere a favore dell'uno o dell'altro. Applicata al sistema solare, la scelta del corpo considerato come in quiete o come in movimento, sempre secondo la relazione *cinetica* è una scelta aperta; qualcosa cambia qui solo nella relazione *causale* specifica di volta in volta vigente. Questa conoscenza puramente fisica non può dunque in alcun modo essere confusa con conseguenze gnoseologiche in linea di principio false di tutt'altra provenienza, cioè con l'idealismo fisicalista, con il finzionismo, ma proprio perciò non può essere rifiutata come finzionistica nel suo essere una *pura constatazione fisica*. Se di conseguenza, venendo meno uno spazio vuoto in quiete, non emerge alcun movimento ad esso relativo, ma solo un movimento relativo di corpi gli uni rispetto agli altri, la cui determinazione dipende dalla scelta del corpo considerato come in quiete, ora come un tempo la terra potrebbe essere assunta come immobile e il sole come in movimento, se la complicazione dei calcoli che così si avrebbero non rendesse la cosa irrealizzabile. E del resto i motivi a procedere in tal senso sono tanto minori in quanto proprio la spiegazione causale a partire dalla massa del sole permette di chiarire le leggi gravitazionali, e con ciò indica il sole come centro *relativamente alla fisica*; e così anche sul piano del metodo il sole sta nel giusto posto fisico. La dottrina di Copernico resta anche allora valida come la migliore riproduzione, anche se la relatività del moto non permette alcuna constatazione assoluta circa il moto e la quiete. Ma ora un altro problema, per nulla attinente alla fisica, cioè quello concernente il posto della terra *come palcoscenico della storia*

umana: l'astronomia è già *il tutto e la totalità della faccenda stessa*? Dal momento in cui la terra come pianeta e il sole come punto in quiete costituiscono relazioni reciproche sempre relative, non esiste più ora un «punto di relazione» assoluto come prima? Tale che la terra dell'uomo resti tuttavia al «centro» o sia centrale in rapporto a connessioni diverse da quelle astronomiche e prendendo in considerazione il ruolo che la terra svolge non solo nella meccanica celeste? E' importante in effetti che un simile altro «punto di relazione» non abbia mai cessato di esistere, nonostante la reinterpretazione del grande orologio dell'universo data da Copernico. Esso non è del resto al di fuori della scienza, ma solo al di fuori della vecchia meccanica posta come totale e del tutto insostenibile quale totalità. Pertanto un sistema di riferimento diverso da quello di un meccanicismo totale, il sistema di riferimento *dell'importanza umana* in questa relazione non ha affatto rimosso dal «centro» il nostro pianeta. In altri termini, da quando la relatività del movimento è fuor di dubbio, un sistema di riferimento umano e più anticamente cristiano non ha certo il diritto di intromettersi nei calcoli astronomici e nella loro semplificazione eliocentrica, ma ha il suo proprio diritto metodico di tener fermo a questa terra per i *nessi dell'importanza umana* e di ordinare il mondo in funzione di quanto accade e può accadere sulla terra. Questo e non altro resta in questo punto l'*humanum* dell'elemento «tolemaico» della Bibbia e anche di Agostino, con la *civitas Dei* che lotta e si afferma nella lotta utopicamente su questa terra, e non sul sole. L'ordine previsto dalla Bibbia si presenta come privo di relatività perché non si cura dei problemi meccanici di movimento, bensì di *problemi di rango*. E per determinarli non ha bisogno di uno spazio vuoto in quiete o di un etere in quiete, ma solo dell'invariante di un *humanum* utopico. La terra è qui dunque centro, nel senso del «significato centrale» intorno a cui ruota il mondo. Allora la terra vale ben più che come provincia; al contrario per i patrioti della cultura umana essa rappresenta al tempo stesso la capitale dell'universo.

Certo essa sta solo diventando questa capitale, sta ancora maturando a tale scopo. Nessuno come Franz Baader ha dato voce in epoca moderna a questa sorta di terra centrale, in termini certo clericali ma che non si limitano, come vedremo, ad essere tali. La speranza geocentrica di Baader ha in mente una terra tinta con Cristo, una tintura che comincia nell'uomo e di qui passa al suo

palcoscenico e al resto della natura. Il mondo di conseguenza non è una panteistica statua di Dio o addirittura l'assurdo di una statua infinita, bensì la terra è una modesta grotta in cui è nato Dio. Lo scritto *Sul fondamento dell'etica mediante la fisica* (1813) - vale a dire mediante una fisica trasformata - formula ciò in questi termini: «Poiché effettivamente l'uomo dovrebbe essere il punto aperto nella creazione in un senso ancora superiore a quello in cui lo è il sole, e se di conseguenza egli tornerà ad esserlo, quando risorgerà libera in lui, senza più inibizioni, la vita superiore, allora si comprende pienamente che ogni elemento della natura inferiore, entrando nella sfera illuminata e riscaldata da questo sole nuovamente acceso, potrà dischiudere subito anche la propria vita, sino ad allora nascosta, e che dunque l'uomo, simile all'Orfeo del mito, diffonderà intorno a sé armonia e benedizione anche nella natura inferiore e, per così dire, anticiperà, quanto meno nella sua sfera individuale, quella condizione di natura (come trasformazione della natura), la cui universale realizzazione l'etica esige apoditticamente nell'idea del bene supremo» (*Werke*, v, pp. 32 e sg.). E' questo il tono fondamentale; il problema di un rapporto umanizzato con la natura, anche se stravolto misticamente, è indi-sconoscibile. E da quest'ottica la svalorizzazione della terra appare giusta solo in termini di numero e misura, ma non di peso (nel senso dell'importanza umana). Quindi: «La terra occupa un grado più esterno o più basso delle altre stelle, quindi sta sotto a queste... E tuttavia questa terra ha in sé nascosto e sepolto ciò che vi è di più prezioso nella creazione, e perciò può essere giustamente paragonata al granello di senape di cui parla il Vangelo, che, benché sia il più minuscolo tra i semi, con la sua pianta ricoprirà il cielo intero... La terra è nell'ordine materiale ciò che l'uomo è nell'ordine superiore, e come esiste solo un uomo in tutto l'universo, così esiste una sola terra. Entrambi, l'uomo e la terra sono le segrete officine, i luoghi segreti di formazione e di trasformazione degli esseri centrali e della loro sensibilità... L'unicità della terra e della sua missione nel sistema universale sta in un rapporto strettissimo e non meramente temporale con l'unicità dell'uomo e della sua missione. Così anche la moderna rappresentazione aconcettuale del cielo come ripetizione infinita, uniforme, quindi superflua, dei medesimi sistemi solari e così via ripiomba nel suo nulla» (*Werke* IX, p. 282; XIV, p. 44; III, p. 317). Gli stoici avevano un tempo spiegato la loro

tripartizione delle scienze filosofiche in questi termini: la logica è la siepe, la fisica il giardino, l'etica il frutto. Nel cristiano Baader questo frutto è apocalittico e così il giardino non è semplicemente la fisica, bensì la terra su cui si trovò già una volta il paradiso, come segno di ciò che può essere. Per cui «se quest'epoca è solo l'inverno dell'eternità, l'uomo, come un esperto giardiniere può far crescere anche in mezzo a questo inverno gelato per lo meno singole fioriture dell'eternità, benché caduche e passeggiere: modellando così fuori di sé quella condizione paradisiaca della natura, nella misura in cui la modella durevolmente dentro di sé» (*Werke*, II, p. 121). L'isola di san Brendano, il paradiso di Colombo si collocavano interamente o quasi in un aldilà dello *spazio conosciuto*, non anche in un al di là del *tempo durato sino allora*: Baader agli antichi sogni aggiunse quello veramente biblico di un *plus ultra temporale*. Baader era certo interamente dominato, sovraccarico di mito, la sua terra di luce in posizione centrale è per lui anche sempre una terra restaurata, quella che un tempo era stata buona; pure nel geosofa pieno d'attese non manca il *Novum Eden* a seguito di un processo. La sua alchimia terrestre conosceva bene, oltre al ricorso alla condizione originaria, anche la «fermentazione» e i «riflessi argentei» di un metallo futuro, anche un «energico sentimento di libertà» quale nel paradiso terrestre, com'è noto, non esisteva affatto. Lo dimostra questa osservazione: «E' uno dei principali pregiudizi degli uomini credere che ciò che essi chiamano il mondo futuro sia *una cosa creata e compiuta* per l'uomo, che sussista senza di lui come una casa costruita in cui l'uomo deve solo entrare, mentre invece quel mondo è un *edificio il cui costruttore è lui stesso e che cresce solo con lui*» (*Werke*, VII, p. 18). La terra-centro non è dunque solo là dove sono localizzate Atene, Gerusalemme, il monte Sion. Il centro è piuttosto in un mondo ancora in divenire, anche se in un mondo posto su questa terra e attingibile su di essa. Al punto di riferimento dell'importanza, per nulla punto di riferimento astronomico, si aggiunge così l'utopia più viva: quella di patria della beatitudine. In termini secolarizzati ha nome *cielo sulla terra*, in termini apocalittici lo si chiamava *terra* (con null'altro che Gerusalemme) *in cielo*. In entrambe le speranze il mondo ruota effettivamente intorno alla terra, anche se ad una terra ancora in divenire, una terra luogo di gestazione e di nascita di più e di altra luce. Ancora una volta, per numero e misura questa Betlemme è una delle più

piccole tra le città della Giudea, ma quanto a valore essa sopravanza l'universo. Tutti i milioni di anni luce sono più brevi della vita di Goethe, e lo spazio ch'essi misurano è vuoto, ma la terra è l'essenza utopica dell'universo. Il tempo della storia umana su di essa è il compimento dell'età dell'oro, così come lo spazio configurato della terra è lo spazio aureo dell'universo, vale a dire quello concentrato nella sua sostanza. Hic Rhodus, hic salta, qui è la cupola, qui bisogna salire: ciò non significa dunque solo amore e obbligazione all'utopico di un paradiso terrestre, bensì una coscienza sostanziale del palcoscenico terrestre, che non si vede per nulla svalutato dall'infinità astronomica, meramente astronomica che lo circonda. Al di fuori della sua immensità l'universo è sicuramente più colmo di significati e di cifre, molto più sostenibili di quanto non lo fossero, ad esempio, le figure dello zodiaco immaginate dall'antica astronomia. Ma se queste cifre, quelle della natura inorganica in generale, hanno un senso, questo, in quanto senso, si riferisce altrettanto sicuramente alle opportunità e ai contenuti di significato della terra abitata. Nella muta chiusura del mondo extra terram questo senso è del tutto inesprimibile, resta raggelata alienazione. Di contro, una utopica terra centrale può contenerlo e concentrarlo - con una piazza San Marco che già ora si rivela più essenziale dell'intera inflazione di un'infinità meramente astronomica; con un'acropoli cui è sufficiente il suo spazio interamente ristrutturato per formarvi, un pre-apparire dello spazio più umano.

La sobria linea di prolungamento geografico; il fondo della terra, mediato con il lavoro

Sembra che ormai tutte le coste lontane siano state scoperte. Poche le terre abitabili non ancora raggiunte, e il fiore azzurro manca. Così non è restato nulla, quasi nulla del sogno geografico nella sua antica configurazione. Tuttavia non si conosce ancora sino in fondo la terra, né la si è ancora esperita sino in fondo in senso spazio-temporale. La si è esperita solo nella sua estensione data, non nella direzione profonda che le è assegnata, non nella sua linea di prolungamento che può essere scoperta. Questa linea corre nella mediazione, nell'azione reciproca tra uomo e terra, in questo commercio assolutamente non ancora chiuso. Corre nella

geografia economica, in quella politica, tecnica, culturale, tuttavia appunto nello spazio terrestre e nell'oggetto terrestre stessi, corre nell'economia, nella politica, nella tecnica in quanto processi non solo sociali. Bensì la terra stessa partecipa al gioco del ricambio organico tra uomo e natura, alla relazione reciproca che vede un apporto della natura tanto potente quanto suscettibile di mutamenti. Il clima, le materie prime esistenti hanno determinato obiettivamente il mondo umano di volta in volta emergente; e il mondo umano non è mai stato sulla luna o nel puro spirito. Era sulla terra, che ha offerto al lavoro umano le possibilità fisiche e che proprio perciò è stata modificata da questo lavoro in paesaggio agrario e infine urbano e industriale. Se si eccettuano alcuni giganteschi deserti, alcune montagne elevate, alcune foreste vergini e provvisoriamente l'Antartide, quasi tutte le regioni della superficie terrestre sono entrate nel raggio d'azione umano, sono state mutate dalla situazione sociale e a seconda della situazione sociale, con essa concorrono a parlare una lingua nuova, in breve, sono diventate terre in una linea di prolungamento altrettanto varia quanto inconclusa. La società sovietica ha affidato nel modo più grandioso alla sua scienza naturale e alla sua tecnica il compito di ristrutturare la natura. Qui l'azione di dissodamento cominciata con i primi agricoltori trova il suo culmine a un punto sino ad ora impensabile: piante, fiumi, climi si vedono mutati, la stessa tundra viene trasformata in campo di grano. L'Unione Sovietica stimola così in misura gigantesca la formazione del volto del paesaggio culturale, di cui la terra è capace e in cui essa si estende a partire dalle prime coltivazioni. Nelle regioni abitate non esiste più una geografia senza e prima degli uomini, ma proprio per questo essa non cessa di esistere, per abbracciare la storia - come teatro e cornice. Come il mondo delle macchine (il mondo dei trasformatori del lavoro per l'utilità umana) rappresenta una sorta di fisica innaturale, quasi allo stesso modo il ricambio organico tra l'uomo e la terra crea una sorta di geografia soprannaturata. Con la differenza che la tecnica si spinge molto più facilmente nell'astuto e nel prepotente, può essere calcolata in modo molto più astratto e privo di connessioni del vero e proprio *prodotto del paesaggio* del lavoro umano. In connessione con la tecnica questo può certo apparire abbastanza artificiale, pure la natura terrestre collabora persino nel paesaggio industriale in modo anche più visibile e in certi casi più ostacolante che non la natura elettrica

nella dinamo. Per quanto si estenda la ristrutturazione, la terra ne resta teatro e cornice e, in più, elemento potente e visibile del contenuto materiale. Proprio per questo dunque esiste in ogni geografia del miglioramento una concreta utopia della futura configurazione della terra (in rapporto alla vecchia geografia), che ha il suo ideale-limite nei sogni - non screditati da fantasticherie e mitologia - del paradiso terrestre. Questo fondo utopico vive senza velo mistico nel totum (esso stesso in ogni caso ancora latente) della geografia politico-culturale, una volta misurata e sufficientemente conosciuta quella fisica. Gea ha ancora molti figli e muta con loro; anche il linguaggio della natura geografica non è ancora una lingua morta, il volto della terra non è ancora ippocratico e non può essere letto solo come se appartenesse al passato. Con e mediante le modificazioni degli uomini, dopo età glaciale e olocene, dopo il periodo quaternario della nostra stella, può darsi piuttosto una quinta epoca, in cui meglio si raggiunga il fondo di ciò che si cela ancora potenzialmente nella terra, ben lungi dall'essere un antiquariato geologico. La terra nel suo complesso, nella sua latenza, è *lo spazio incompiuto di una scena, il cui dramma non è stato ancora assolutamente scritto nella nostra storia sino ad ora.*

Se il cambiamento non è buono, il suolo colpito si mostra danneggiato. Ciò si può vedere in particolare nelle orribili strade e periferie che il XIX secolo ha lasciato dietro di sé. Esse rodono il paesaggio come ulcere e tigne, anzi lo distruggono completamente. E con il paesaggio la salute, l'aria pura, la luce, il verde spontaneo; è quasi straordinario ritrovare tutto ciò in aperta campagna. L'epoca capitalista ha creato le strade senza fine, case che danno solo profitto, tutto un insieme spettrale così caduco che ci si meraviglia nel ritrovarlo ancora l'indomani. Tranne che come facciata dell'inferno, pallida, in rovina, non costruita su buona terra, né appartenente ad essa. E se viene inclusa la terra, come in una cosiddetta cintura verde o nei quartieri decentrati della città giardino, in una pastorale del genere anche gli alberi sembrano falsi. Il deserto artificiale che sotto forma di città del XIX secolo interrompe il paesaggio è più forte della natura calcolatamente accostatagli, qui in funzione di puro equilibrio: vuotezza e reificazione, astrattezza e cadavericità sono più forti. Ma ciò non significa che il contrario, la trasformazione buona, non astratta, abbia il suo punto d'onore nell'apparire come semplicemente

incorporata nella natura presente; nell'apparire come se fosse locale nel senso così presto provinciale, così facilmente reazionario del termine. Quasi che la costruzione trasformatrice del pianeta Terra non fosse la parola d'ordine utopica, in luogo di tale localismo ristagnante. Bisogna invece liberarsi da esso, imbarcarsi decisamente sulle navi, non solo con l'antica energia dei viaggi di scoperta, ma anche rivolgendo la propria intenzione alla linea di prolungamento geografico, all'ultravioletto tra i colori dello spettro. La linea di prolungamento geografico sorge sia dalla sfera artificiale che da quella del localismo; perché il suo scopo resta il mondo mediato con l'uomo, reso incline ai suoi fini. Un'immagine di volta in volta secolarizzata del paradiso terrestre, scaturente dalle rappresentazioni pagane e poi cristiane, è il *paesaggio ideale*; questo si è però sempre presentato tanto come una natura modificata e corretta, che come una natura aiutata a liberare il suo carattere amichevole. Così il paesaggio ideale è intervenuto da sempre nelle utopie sociali, tecniche e architettoniche, anche quando le forze produttive erano sufficientemente sviluppate da non aver bisogno di campi di sogno che portassero mille tipi di frutto. Così il paesaggio ideale, non come campo, ma come giardino terrestre, ha circondato le molteplici gioie e i sogni di una vita al di là del lavoro, dall'arcadia dell'antichità alla dolce o nobile pastorale barocca. E benché spesso in questa sorta di super-terra possa essersi delineata solo una fantasticheria soggettiva, non si può trascurare il fatto che proprio il senso più preciso della realtà, quello di Omero, abbia fornito e potesse fornire il modello più luminoso di un paesaggio ideale, nella descrizione dell'isola di Calipso. Per cui anche di qui si ricava, contro l'astrattezza che si pone al di fuori della natura come contro il falso localismo, che in tutti i miglioramenti di natura concretamente possibile è all'opera un realismo sui generis, che ha la sua fonte in null'altro che nel *materiale geografico oggettivo, in quanto oggettivamente utopico, oggettivamente latente*. Il fondo di possibilità obiettive, che qui ha nome terra, assicura alla linea di prolungamento geografico di poter essere una strada che conduca ad una terra del tutto nuova, anche se ubicata in questo mondo. L'intenzione rivolta a un simile paesaggio ideale, quindi la fondamentale utopia geografica, è, come si è visto, assolutamente estrema, tuttavia la conseguenza di una non-utopia in questo ambito ha effetti non meno estremi e orrendi. Poiché se si abbandona completamente la linea di

prolungamento in direzione della terra umanizzabile, qualunque installazione umana alla fine rimane vanificata. Dal lasciar cadere la linea di prolungamento geografico-oggettivo conseguono inevitabilmente una solitudine astrattamente idealistica dell'opera umana sulla terra e nella terra e una nichilistica mancanza di connessioni. Per quanto in alto conduca da ultimo questa linea in ideali-limite, come il paradiso terrestre di Colombo, la sua negazione conduce comunque orrendamente alla solitudine totale dei fini umani sulla terra, nel mondo, e, al di là di questa, al nulla. Soprattutto nella seconda metà del XIX secolo un sentimento dell'universo infinitamente centrifugo, privo del peso della terra, ha prodotto in misura preponderante uno stato di smarrimento. La svalutazione dell'uomo che ha nome capitalismo fu così rafforzata ideologicamente dalla svalutazione quantitativa del teatro dell'umanità in generale, che si chiama solo più oceano universale. Nel modo più chiaro in Schopenhauer, che scrive in merito alla presunta miserabilità del nostro minuscolo pianeta: «Nello spazio infinito innumerevoli sfere lucenti, intorno a ciascuna delle quali se ne rivolge circa una dozzina di minori, illuminate, che, internamente calde, sono rivestite da una crosta fredda, irrigidita, su cui un rivestimento di muffa ha prodotto esseri viventi e conoscenti - quest'è la verità empirica, il reale, il mondo» (*Werke*, Grisebach, II, p 9).³⁵ L'ottimismo dell'infinito copernicano in Giordano Bruno, in Spinoza accoglieva ancora l'uomo, proprio nel suo «eroico furore»³⁶ qui, nel suo «amor dei (sive naturae) intellectualis» là; il nichilismo della borghesia al tramonto al contrario, trasformando la vita terrestre in un vicolo cieco, permette che l'elemento geografico umano sia completamente svilito in quello astronomico, senza che questo offra un punto di riferimento proprio. E questa, nella *sfiducia* per l'*humanum* nel mondo, è quindi l'estrema conseguenza del *vicolo cieco geografico prescelto*. A differenza della *conseguenza dell'adozione della linea di prolungamento*, che, quando fa guardare alle lontananze terrestri, vi si *propone accoglimento e patria*. Così che su questa terra vi sia al contempo lo spazio per una terra nuova e non solo il tempo, ma anche lo spazio abbia in sé una sua utopia: è *questo che intendono i lineamenti fondamentali di un mondo migliore, per ciò che riguarda un Eden-Eldorado geografico*. I corpi e le case, gli impianti elettrici e le chiese di San Marco appartengono infine egualmente alla materia terrestre e alla sua organizzazione; sono

circondati dalla totalità della terra e con la loro propria utopia penetrano nella utopia geografica. Soprattutto l'utopia architettonica dello spazio è come tale anche un'utopia della terra; e non di meno i paesaggi del desiderio che l'arte rivela, se non in edifici, nelle finestre della pittura o della poesia, in quanto paesaggi del desiderio sono appunto ancora paesaggi. *L'Eden-Eldorado ingloba in sé perciò tutte le altre utopie che delineano tratti fondamentali*; addirittura la trascendenza lontana, la «casa dall'altra parte», avrebbe ancora un posto all'orizzonte della terra. Persino dove vige la credenza che la terra, insieme con la restante natura inorganica occupasse un posto che non le era pertinente, anche in tal caso questo posto, dopo la negazione e lo svuotamento dei suoi falsi adempimenti, resta come possibilità spaziale di un nuovo cielo e di una nuova terra. L'intenzione rivolta al paradiso terrestre si volgeva così ad uno spazio dorato, ancora sperabile alla foce del mondo, al delta del mondo.

40. LA RAPPRESENTAZIONE DEL PAESAGGIO DI DESIDERIO NELLA PITTURA, NELL'OPERA LIRICA, NELLA POESIA

Dipingere è emergere in un altro posto.

Franz Marc

Gli scrittori che diciamo eterni o semplicemente buoni e che ci entusiasmano possiedono una caratteristica comune molto significativa: procedono su di una determinata strada e invitano a seguirli e si sente, non solo intellettualmente, ma con tutto il nostro essere, ch'essi hanno uno scopo... I migliori tra loro sono realisti e mostrano la vita così com'è, ma poiché ogni riga è compenetrata come dal succo, dalla coscienza dello scopo, oltre alla vita così com'è scopriamo anche la vita come dev'essere, ed è questo a catturarci.

Anton Cechov

Bellezza è la vita come dovrebbe essere nella intera realtà, al punto da diventare necessità.

Cernysevskij

Videtur poeta sane res ipsas non ut aliae artes, quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere.

Giulio Cesare Scaligero

La mano in movimento

Non porta da nessuna parte il limitarsi ad avere sentimenti finiti. Ciò resta pura interiorità, senza strada che conduca fuori, resta incomunicabile. Ma l'interiorità è appunto sempre presupposta dove l'arte è all'opera. E dietro il colore steso dev'esserci un io, una mano che stende. E un sentimento percorre il moto della mano e penetra nel dipinto. Come d'altra parte il talento creativo si identifica come tale solo se a priori è orientato a figure, anzi se non trova assolutamente nulla in sé che non urga a un proprio posto ben configurato. L'opera non si aggiunge così all'interiorità raffiguratrice come qualcosa d'altro, addirittura come qualcosa d'estraneo, è invece l'interiorità che si arma e si compie. Ciò che va perduto lungo il tragitto tra l'io che può realizzare qualcosa e l'opera che ha potuto essere realizzata, non valeva certo molto. L'interiorità, se ha davvero qualcosa da dire, è sempre espressione; insieme parlano l'una dell'altra. Un quadro perciò viene sempre anche udito, non solo visto: racconta ciò che vi si vede. E certo dapprima in modo piacevole, il colore in sé diffonde serenità.

Fiore e tappeto

È con delicatezza e con cura che la mano si mette qui al lavoro partendo in cerca d'avventura. Ciò che la matita disegna dev'essere chiaro, ciò che il pennello riempie colorato. La luce deve poter trasparire, la precisione esercita e rivela particolarmente il talento. Per questo sul fiore e sul vetro si impara nel modo migliore a dipingere, ogni buon quadro conserva in sé l'alone di un mazzo di fiori. E ha in sé, ad esso affine, quello di un tappeto, quest'aiuola di colori sapientemente frammisti. Solo al di là e attraverso la finezza pura e padroneggiata le cose emergono come cose dipinte. Il colore dona loro una nuova vita e una forma nuova, fiori e tappeti spuntano come cose reali, dapprima come natura morta. In essa la tovaglia diventa trasparente su se stessa, al pari dei piatti, della

frutta, della carne. Il colore che si insinua in questi oggetti e li perfeziona non si ingegna mai abbastanza per farsi tessuto, porcellana, liquido. Nessuna seta toccata è morbida e splendente come la seta dipinta con bravura, non c'è acciaio più virile e fulgente di quello passato attraverso il blu. Allo stesso modo ciò che spesso abitualmente pare sparpagliato, come in un tappeto, nell'unità che gli conferisce il colore assume subito un aspetto più armonioso. Nulla turba o è turbato, tutto è al suo posto, affine e conveniente, poiché tutto l'insieme è nato dal colore. Il colore è qui il lievito originario e per quanto diversi siano nella vita, gli oggetti cui dà di volta in volta forma sono tutti ricondotti a un denominatore colorato. Lo stesso bianco di base serve a sfumare tanto grembiuli quanto tazze, lo stesso rosso il gambero e la rosa. La natura morta è educata dal fiore, diviene un mazzo che si porge da solo. Inutile dire ch'esso, come tutto ciò che contiene, è di dimensioni ridotte.

Nature morte fatte di uomini

Può esser proprio della prossimità in generale restringere il campo visivo e aver questo effetto. Una superficie ridotta produce concentrazione, costituisce una cerchia *che si lascia abbracciare* piacevolmente. Dipinge un'esistenza, che nella vita potrebbe un tantino ammuffire, ma che trasposta in quadro diffonde uno straordinario calore. Vi trova posto un benessere domestico che si limita ad essere utile, ma anche il piacere di una cerchia sicura e di esservi. E ciò innanzitutto dove questa cerchia è frutto della forza propria e la vita non si rintana al suo interno, ma ne è protetta e circondata e, dunque, mostra il calore della pace. Sono così gli interni olandesi, in cui tutto, anche la strada acquista il sapore di una stanza e ovunque, anche fuori in primavera, arde una stufa. Vermeer, Metsu, Pieter de Hooch hanno raffigurato questo abitare confortevole, una home sweet home ancora tutta senza muffa. La padrona di casa legge una lettera o si accorda con la cuoca, la madre sbuccia le mele o sorveglia il bambino nel cortile. La vecchia signora passeggia sulla strada lungo un alto muro dietro cui si scorgono tetti a cuspide, per il resto non succede nulla, raggi di sole percorrono la piccola scena silenziosa. E nell'interno vero e proprio il silenzio si trasforma interamente in quella pace espressa

dalle colombe che tubano tra le mura di un vecchio cortile; è articolato dal diverso fluire della luce. *Un boccale di birra* (Amsterdam) mostra una stanza illuminata di sbieco, in cui una donna, l'animo infinitamente tranquillo, si versa la sua birra: verso destra lo sguardo, attraverso la porta aperta, raggiunge il soggiorno inondato di luce e attraverso la sua finestra si spinge fuori all'aria aperta. I tre diversi piani di luce dissolvono l'ambiente angusto e familiare, senza con questo ingrandirlo: lo spazio è in tutti i quadri primario rispetto alle figure, ma le avvolge, è lì solo per la vicinanza. Nell'atmosfera tranquilla si rivelano l'uno dopo l'altro gli oggetti del benessere borghese, il candeliere d'ottone alla parete, la piastrella rossa, la poltrona marrone. Ovunque si manifesta una condotta di vita ordinata, case e animi ben puliti. Le stesse linee di fuga delimitano, anche in Hooch la veduta d'insieme non abbraccia mai più di cento o duecento metri. Appare una botteguccia della felicità, e produce lo stesso effetto di una stanza del tesoro. I quadri di costume olandesi dipingono la pura quotidianità familiare ma, nonostante tutta la prossimità essa è anche dipinta come può vederla da lontano un marinaio pensando a casa: come piccolo quadro dai contorni netti che porta in sé la nostalgia. A ciò corrisponde del resto la frequente presenza in questi quadri di carte geografiche appese alle pareti, in cui compaiono quei mari che, in virtù del commercio mondiale olandese, sono la fonte di tutto il benessere casalingo. Pieter de Hooch ha dipinto anche interni eleganti, in cui dame e cavalieri ballano, mangiano e fanno musica. In essi il colore delle arcate e delle colonne del camino è meno accogliente, è grigio e bluastrò, e il rosso dei costumi è duro. Ma negli stessi quadri di corte è ancora il mondo di Lilliput, il mondo degli elfi a proteggere e ad essere protetto. In questo formato delizioso non si possono vedere malattie, furori, rumori, elementi di disturbo, e sembra quasi che la preoccupazione non abbia diritto di guardarvi dentro. Stanze e finestre sulla strada sono dipinte come se nel mondo non ci fosse nessuna seccatura. La pendola suona solo le ore della sera, nulla assilla l'uomo, nulla incalza.

Imbarco per Citera

Per quanto questa prossimità sia dolce, è la lontananza velata

dall'inquietudine a legare a sé lo sguardo che ricerca, a sedurre gli uomini, proprio con il suo *velo*. Il sentimento allora è il desiderio erotico che, dipinto, diventa partenza, viaggio d'amore; così ogni rappresentazione di lontananza erotica esprime già seduzione. Un quadro fondamentale in questo genere è il quadro di Watteau *Imbarco per Citera*; già il suo titolo è chiaramente utopico. Giovani coppie d'amanti attendono la barca che li condurrà sull'isola dell'amore. Il modo di passare il tempo a quell'epoca fece sì che il quadro di Watteau, un eccellente pittore, ma non di prim'ordine, abbia potuto fornire una raffigurazione così significativa e sensuale del paesaggio di desiderio. Anche grazie a una miniaturizzazione erotico-preziosa il rococò sortisce l'effetto di concentrare o quanto meno di isolare il significato. Watteau ha dipinto tre volte il suo quadro; la prima versione si basa su di una semplice impressione teatrale, la commedia pastorale *Trois Cousines* (richeggiante ancora ne *La Périhole* di Offenbach). La disposizione dei personaggi nella prima versione è ancora legnosa, il sentimento convenzionale, l'ora del giorno indeterminata e l'aria non è ancora gravida d'attesa. Considerato dall'esterno, anche il progetto della seconda e della terza versione pare convenzionale, ovvero scaturisce da quell'epoca di giardini bucolici e di segreti da salotto, ripresi e sfruttati mille volte. In questo senso il quadro non riflette che il libertinaggio della vita di corte del tempo e uno di quei passatempi intercambiabili, che spesso erano solo noia erotizzata. Ma in che modo straordinario il quadro ha nel frattempo guardato nella direzione giusta, come mostra chiaramente nel suo soggetto alla moda un archetipo del viaggio d'amore. In particolare la seconda versione (quella di Parigi) è sogno e formarsi di gruppi in spe: un paesaggio magico circonda le coppie, i contorni del parco stanno dileguando, sull'acqua argentea attende la barca dell'amore, il tramonto avvolge un monte lontano, invisibile la notte dell'isola fa sentire la sua presenza nel movimento e nel piacere anticipato del quadro. La terza versione (quella di Berlino) è meno perfetta, perché il gioiello in essa è troppo convenzionale e risaputo. Non solo ha elaborato con maggiore dovizia il primo piano, bensì, prima di tutto, la nave dell'amore, con il motivo dei putti che volano intorno alla vela. La barca, più visibile, è pronta a salpare, l'albero della nave con la sua vela circondata da amorini forma una linea più chiara rispetto allo sfondo sfumato. L'immediata vicinanza del rosa-rosso e del blu del cielo intorno alla vela

accentua la dolcezza, quasi fosse un vessillo di promesse inviato dall'isola dell'amore. Ma anche qui l'imbarco per Citera resta allusivo, ovvero non è più dell'imbarco stesso, con solo un'anticipazione di felicità. Ed è questo che distingue il quadro di Watteau da tutte le altre rappresentazioni del piacere amoroso, in particolare da quelle in cui Citera sembra già raggiunta. Un grande quadro di questo tipo ha fortemente influenzato Watteau e per la forma e per il colore: il *Giardino d'amore* di Rubens (a Madrid). Ma proprio il quadro di questo maestro tanto più potente dà un'impressione di pace, quasi di abitudine alla felicità; e invece Citera non c'è stata mai o è ormai lontana. In Rubens formose donne in oro-bruno formano un gruppo davanti alla massiccia architettura di una grotta, ai loro fianchi il rosso e il nero di due coppie in piedi; a una certa distanza un gran numero di putti ricopre la superficie del quadro. L'aria afosa è un'aria sovraccarica e forma la carne dei putti, si erotizza persino la pietra del portale, come la statua della fontana dai cui seni sprizza l'acqua: così qui il piacere si trasforma in emblema, il coito in una maestria senza tempo. L'intero giardino si trasforma in un accoppiamento di proporzioni monumentali; le colonne del portale sono cosce di donne e Amor fa la sua mietitura. Ma l'imbarco per Citera non è percepibile che là dove è rappresentato il preludio del piacere, con giardini completamente diversi da quelli della terra solidamente presente. E proprio per questo tali quadri han bisogno di una situazione sospesa, di una vela, di nubi, di un'attesa velata e della sua luce. E se si alza il sipario, non vi sono tanto i giardini dell'amore, con i colori presenti forti e il «sì» maestoso, quanto piuttosto il paesaggio di desiderio ante rem, la donna come paesaggio esso stesso in attesa. La *Venere dormiente* di Giorgione, la *Maja desnuda* di Goya conservano la luce che circonda Citera. In Goya essa proviene, non diminuita, dal bianco dei cuscini, dal colore fresco e voluttuoso della carne, dalle linee che evocano l'amore: anche questo nudo giace su di un'isola. Proprio i cosiddetti pensieri impuri sono quelli espressi in tutta purezza da questi quadri, sono il fondo utopico del piacere, a cui conducono le loro figure, su cui esse posano. Ma Citera è come se al mondo non esistesse null'altro, se non lo splendore e i contorni della donna.

Prospettiva e vasto orizzonte in Van Eyck, Leonardo, Rembrandt

Non occultatrice ma oggettualmente più ricca è quella prospettiva che lascia spaziare lo sguardo in lontananza. Anche se la veduta è immersa nella nebbia, qui non si cerca di delimitare lo spazio, bensì di fornire un criterio proprio all'*ampiezza*. Non appena l'al di qua prese il posto dell'al di là cominciando a diventare infinito, in pittura fece la sua apparizione la terra del desiderio di un orizzonte aperto. Verde-azzurra essa guarda da finestre e da arcate, dall'apertura di grotte; l'ampia veduta comincia dall'alto di un monte. Ciò che sino allora era proprio solo della cattedrale, la profondità della terza dimensione, diventa ora spazio del quadro: il mondo appare come una navata maggiore. La profondità può essere portata ora anche sulla superficie del quadro, in quanto appare come una sezione che attraversa il cono visivo; l'osservatore guarda così come attraverso una finestra, la stessa superficie del quadro è come una finestra aperta. Il punto in cui si incontrano le linee prospettiche è posto all'infinito; le linee che corrono nella parte centrale del quadro si prolungano ben al di là dell'orizzonte, le figure sono abbracciate da un elemento nuovo: da uno spazio centrifugo. Già alla fine del medioevo appare chiaramente la grande estensione, l'estensione desiderata: ad esempio nella Madonna parigina di *Jan Van Eyck*. La prospettiva è al servizio di una prima veduta, inquadrata architettonicamente: proprio il paesaggio appare come una finestra della casa. Il quadro di Van Eyck è anche il primo su cui si osserva consapevolmente la legge del punto di fuga, comincia così la trasposizione sulla superficie di oggetti visti in profondità. Tra la Madonna e la figura del donatore lo sguardo passa attraverso le tre arcate di un atrio sfarzoso: interrotto e inquadrato dalle colonne, si apre così un paese lontano ricolmo di tesori. Dipinto magistralmente in ogni suo dettaglio, investito di tutte le emozioni utopico-spaziali di cui è capace l'aprirsi di un abisso per così dire orizzontale. Sono visibili una città, cuspidi e torri, una cattedrale, un'ampia piazza con una scalinata, un ponte pieno di vita, un fiume percorso da minuscole barche, in mezzo al quale, su un'isola più piccola dell'unghia del dito di un bambino, sorge un castello circondato da alberi con numerosi campanili. Dietro tutto ciò, un mondo di verdi colline corre verso l'orizzonte su cui si levano con contorni sfumati monti bianchi di neve e da ultimo la distesa senza limite di un cielo che si perde tra le sue nubi. E' un perfetto paesaggio del desiderio,

benché nella linea di prolungamento di piani di realtà posti l'uno dopo l'altro. Questa città non è Bruges, né Maastricht, né Lione né nessun'altra delle città che ricorrono nei quadri dell'epoca: la prospettiva mostra piuttosto una città gotica ideale senza mura, nell'abside dell'infinito. Presto, in Piero della Francesca, trovò posto anche la veduta della *natura*, con il nuovo valore che il rinascimento conferisce all'orizzonte; ma fu Leonardo da Vinci a fornire in tutta la sua pienezza e apertura l'originale per il valore di sogno della prospettiva. In *Leonardo* i colori misteriosi della lontananza creano uno spazio in cui cessa ogni elemento plastico, solo più la luce si articola in oggetti quasi sconosciuti. La *Vergine delle Rocce* mostra la penombra di una grotta con bordi e spigoli goticamente dentellati, ma la grotta si apre, e lo sguardo può posarsi senza trapasso su una valle remota. La figura di *Sant'Anna* è rigorosamente inscritta in uno spazio piramidale, ma il paesaggio alle spalle trapassa in un massiccio montuoso dalle linee violentemente spezzate, in parte con contorni netti, in parte sfumati, un indeterminabile al di là degli oggetti visibili. La natura di questa lontananza penetra interamente anche nel ritratto di Monna Lisa; il sogno dello sfondo fa certo acquistare maggiore corposità alla figura in primo piano, ma allo stesso tempo gliela fa anche perdere. Poiché Monna Lisa stessa ripete la forma del paesaggio nelle pieghe della sua veste, l'atmosfera di sogno dello sfondo nelle sue palpebre, l'etere immobilizzato, inquietante, paradossalmente non trasparente nel suo sorriso. *Qui il paesaggio ha la stessa importanza del personaggio*, geroglifico affine, se non identico. Nel senso dell'immagine del mondo che la filosofia di Leonardo esprimeva in questi termini: «Ma questo desiderio ene in quella quintessenza, spirito degli elementi, che trovandosi rinchiusa per anima dello umano corpo, desidera sempre ritornare al suo mandatario. E vo' che sappi che questo desiderio è 'n quella quinta essenza compagna della natura, e l'omo è modello dello mondo». Anche il paesaggio in lontananza si chiama Monna Lisa ed è lei - labirinto di montagne fantasticamente dentellate immerso nella luce più dolce, interrotto da laghi, da un pallido campo, da fiumi. Monna Lisa guarda da questa lontananza, e allo stesso tempo guarda a questa lontananza, al suo enigma disvelato o ancora intatto, in una luce fumosa, verde-azzurra.

Ma dove fin da principio tutto è fumoso, com'è possibile vedere in lontananza? E' possibile se lo sfondo oscuro, a partire dal quale

si dipinge, estrania e allontana le cose stesse. Se la luce in cui esse sono immerse proviene e si riflette come da un puro sfondo. *Rembrandt* dunque, il vero maestro della lontananza che si rispecchia nella prossimità, lascia persino Saskia nella penombra e l'uomo dall'elmo d'oro porta il suo metallo come luce che si stesse appena formando, anzi scivolasse nelle tenebre. In *Rembrandt*, sul piano della pura tecnica pittorica, gli spazi luminosi non sono mai lucidi e stesi per così dire in superficie, ma formano un rilievo di incrostazioni granulose cui aderisce il colore chiaro, mentre le profondità, per così dire la materia prossima data, sono coperti dalla penombra della tinta di fondo o da una vernice scura. La natura preziosa e rara di questa luce, il suo affascinante risplendere nella notte, nasce appunto da un lato dalla notte come dato, dall'altro dal carattere puramente riflettente della luce. A ciò corrispondeva la tecnica complessa di stendere prima un fondo scuro su cui dipingere, adottata da *Rembrandt* in tutta la sua opera: la sua prima riuscita, che racchiude già tutto, è significativamente in un quadro della Passione, nella *Deposizione di Cristo* di Monaco. Uomini, anche cose si trovano solitari sul vasto spazio scuro, i colori provengono unicamente dall'enigmatico riflesso di una luce interna nel mondo e dietro il mondo, dal paradosso di una luce finale. Luce che non nasce né dal sole, né da una fonte luminosa artificiale, e il mondo presente, insieme a un qualche mondo sovranaturale creduto presente, non è affatto in grado di diffondere questa luce, che non è terrena né sovraterrena. La lontananza che appariva fino ad ora, la prospettiva che si apriva cosmicamente, sono cancellati dallo spazio scuro che, senza essere quasi articolato, crea una composizione circolare di figure. Solo in quadri profani di gruppi e di paesaggi, come *La ronda di notte* e *Il paesaggio di rovine* di Kassel, lo sfondo è suddiviso da lance, castelli, nuvole ed è un'armatura di linee rette quella che si innalza nella *Ronda di notte*. Invece i ritratti e i quadri di soggetto religioso mostrano essenzialmente le tenebre non articolate all'esterno e la solitudine acosmica all'interno. Anzi l'ultimo *Rembrandt*, che non dipingeva più paesaggi, inquadra i suoi dipinti interamente con quell'oscurità, potente nascondiglio e rifugio tenebroso, che qui rappresenta l'universo e l'infinito. Pure, anche l'oscurità di questo sfondo è percorsa da toni oro-marrone, il gruppo di personaggi si erge nello sfumato di una prospettiva di nero e oro insieme, la luce interviene nelle tenebre, diffonde colori anche qui, penetra da un

nessun-luogo stranamente presente. La luce paradossale di Rembrandt non la si trova da nessuna parte del mondo, ma, nonostante la sua costante riflessione, non è emanata neppure da una qualche vecchia metafisica della luce celeste: è la *luce prospettica della speranza*, scesa profondamente nella vicinanza e nell'abbandono, che ha trovato risposta. L'apertura di una prospettiva cosmica è cancellata dallo spazio oscuro, pure la luce che spicca su di esso, scaturendo enigmaticamente dalla solitudine e dal buio, dipinge la verità della speranza, ovvero di quello splendore che non è per nulla presente negli sfondi tenebrosi del mondo presente. Questo improvviso irrompere di una luce mediata solo dal riflesso conferisce all'illuminazione di Rembrandt l'aspetto esotico, l'eco di quella favolosa lontananza, in cui gli oggetti che le appartengono o sono adatti a recepirla sono dipinti in tutta prossimità. Solo di qui nasce quel tipico bagliore di Rembrandt, ma anche l'amore per quanto riluce nella seta, nelle perle, nei gioielli, nell'elmo dorato. Solo di qui la necessaria arabizzazione nei quadri di Saskia e degli ebrei: la luce della lontananza si esprime nel modo più eloquente attraverso la favolosa terra d'Oriente; nella notte arde una trascendente Baghdad. E solo di qui infine, in profondità, la luce non come elemento del mondo e neppure di un mondo sovrannaturale, bensì come mistica espressione dell'essere delle figure che le appartengono. Così nel modo più silenzioso nel quadro della Resurrezione di Monaco, con il Cristo in basso e al margine, nel suo pallido splendore, che si sottrae alla stessa mitologica luce celeste e supera quella che irrompe alle spalle dell'angelo che sta scendendo: una ex oriente lux che sta essa stessa solo spuntando e che si riflette da questo cadavere sin nelle più lontane contrade. Tutti i quadri di Rembrandt, anche quelli profani, sono composti a partire dallo sfondo: i suoi colori - di notte, d'incenso, di mirra, d'oro - dipingono la prospettiva di uno spazio cavo percorso da sprazzi di luce.

Natura morta, Citerà e ampia prospettiva nella poesia: Heinse, «Roman de la Rose», Jean Paul

Un quadro racconta di ciò che in esso si vede simultaneamente. E una poesia guarda e può farci vedere ciò che racconta nel susseguirsi dei suoi versi. Soprattutto se si lascia guidare da quadri

ispirati dal desiderio, dalla natura morta, ma poi dal viaggio verso l'aperto, dai vasti orizzonti. Il modello *poetico* della *natura morta*, visto ora qui in modo del tutto nostalgico, è l'*idillio*. Anche la cosa più insignificante in esso è venerata e riconosciuta come buona, perché dove non c'è sovrabbondanza tutte le cose vanno utilizzate al meglio. E' quel che succede in Andersen: le tenaglie, la pentola, la candela sono cose vive, già la stanza, dimora di tutti gli utensili, è una fiaba in miniatura. L'*idillio* serve pasti frugali, coltiva conversazioni spensierate, contiene destini costantemente felici. Certo, al pari della natura morta dipinta fatta di uomini, può recare con sé anche quel benessere domestico che, utilissimo ai signori, fa il passo secondo la gamba. Non a caso l'*idillio* si rifa alla vecchia poesia bucolico-pastorale, in cui uno strato sociale rustico dipingeva di rosa la vita modesta condotta da gente che certo non l'aveva scelta. E che la conduceva non tanto sazia del pane e del latte cagliato così celebrati, non tanto leggiadra e inghirlandata. E tuttavia l'*idillio* borghese, più tardo, fece spazio anche al bene vero, che appariva tanto desiderabile solo in questo ambiente *bieder-meier*. Appunto l'essere a casa propria, come se vi si fosse tornati da lontano, la pace domestica, il giardino in campagna «nella frescura che respira dolcemente». La vita ritirata è circondata di giorno dal ronzio delle api, di notte dal sibilo della teiera; così nella *Luise* di Voss e in una certa misura, nonostante i colpi di sventura, in Goldsmith nel *Vicario di Wakefield*. Le terre lontane vi compaiono solo sotto forma di tè, le tempeste di fuori mugghiano nel camino e contribuiscono espressamente a far sentire a casa, i malvagi sono ridotti a gente balzana e forniscono così un po' di pepe a questa vita confortevole. Ma al di là dei ristretti limiti dell'*idillio*, ben altrimenti trascinante è il *modello poetico* dell'*exodus* erotico, di *Citerà*. A offrirglisi fu innanzitutto il sud, il suono del liuto, il vino, gli amici e le loro amanti, la notte purpurea, i colonnati rischiarati dalla luce delle fiaccole. Nel XVIII secolo il sud fu visto sotto questo segno non da Winckelmann e dal suo gruppo, bensì da Wieland e da chi seguì le sue orme; e anche il romanticismo in E.Th.A. Hoffmann, su questo punto non ha cambiato molto. Qui l'Italia è soprattutto la terra della musica e dell'eros, la terra di desiderio dell'amore libero e liberato, non dei marmi apollinei. Così in un documento del tardo Sturm und Drang, percorso in modo stranissimo anche da motivi rococò: nel romanzo di Heinse *Ardinghello e le isole felici* (1787), opera che unisce

erudizione archeologica e visioni utopiche semipornografiche. Vi è cercato o esaltato il sogno di desiderio del Ver sacrum: «Si entrava sempre più profondamente nella vita e la festa diveniva più sacra, gli occhi s'imperlavano di lacrime di gioia... La più focosa tempesta bacchica mugghiava per la sala con il fragore tonante delle cascate del Senegal e del Reno, presso le quali ci si dimentica di se stessi e grandi e onnipotenti si ritorna all'eterna gloria... Eterna primavera mari e terre belle e feconde, acque e arie salubri». Non la prima antichità lasciva, bensì la prima antichità dionisiaca è descritta in questo romanzo citereo; per cui proprio Wieland, che non presenta mai le Grazie senza un Satiro, ma neanche un Satiro senza le Grazie, disapprovò il romanzo di Heinse come priapismo dell'anima. Alla fine, sulle isole di Paros e di Naxos, Ardinghella fonda uno stato ideale della voluttà, in cui non rimane altro che voluttà, e solo questa dea può entrare nelle molteplici grotte e templi. Così l'Arcadia, che fin dai tempi di Teocrito era stata l'antica terra bucolica verso cui fuggiva il desiderio, viene ridotta senza più felicità nella moderazione alle isole dell'incanto erotico, su cui l'elemento puramente bucolico è circondato dalle calde notti. Per questo anche la Citera di Heinse poté alimentarsi di tanta poesia pastorale precedente, già rifiorita in Italia nel rinascimento, dell'*Aminta* di Tasso innanzitutto, il primo e più perfetto esempio, con i suoi fauni, le sue ninfe, e i suoi satiri, con il bosco incantato e la freccia di Cupido, con il fresco tempio di Diana e il canto corale dei pastori dell'età dell'oro, come età del libero amore. Questa era anche nella antica e tanto sentimentale poesia pastorale e bucolica, quanto meno in quella del rinascimento, l'essenza del desiderio che poteva essere conservata e che si sarebbe mantenuta: l'età dell'oro, con tratti antichi che ne contengono anche di orientali. In tale rinascimento si trova il modello originale della Citera letteraria, così come a sua volta il rinascimento aveva tratto i suoi giardini incantati da reminiscenze saracene e gotico-saracene, in cui l'elemento bucolico confina per parte sua con quello tropicale, con la zona non temperata. L'aperta lontananza di Citera contiene tale natura non temperata nella sua configurazione più familiare: come amore, ed essa fiorisce solo nel giardino d'amore, in questa terra delle meraviglie che è l'Oriente verso cui tende, a partire dai tempi delle crociate, quasi ogni sogno bucolico, tornandone poi parato a festa. Non a caso anche quel *libro fondamentale di Citera*, nel cui spazio può rientrare ancora lo stesso Ardinghella, il gotico *Roman*

de la Rose è cresciuto nel contesto della cultura d'amore saracena e della sua eredità cavalleresca. Perché questo testo fondamentale, più prezioso di tutto il rococò e pieno di un naturalismo scolastico-paradossale, si presenta in primo luogo e totalmente come storia della manifestazione della terra d'amore. A ciò va aggiunta la parte allegorica nella sua concretezza medievale: i concetti sono personificati, conseguentemente il loro riunirsi dà luogo a un dramma; ciò che oggi pare glaciale era allora pieno di indiretti riferimenti che risonavano attraverso il mondo della molteplicità sensibile, pieno di vita. Anche l'imbarco per Citera diventava un'impresa più lunga, aveva i suoi pericoli e i suoi problemi, diveniva così un'ars amandi con un pot-pourri ricavato da tutte le scienze allora note. Il *Roman de la Rose*, iniziato da Guillaume de Lorris e portato a termine da Jean de Meung, della fine del XIII secolo, in oltre ventimila versi canta questo cammino verso la natura del piacere. Il poeta stesso giunge al giardino dell'amore, Madame Pigrizia gliene apre la porta, il suo cuore è ferito da Amore, Bel-Accueil lo invita presso le rose. Ma qui incomincia l'intrigo: un muro viene innalzato intorno alle rose, Danger e i suoi compagni sorvegliano le porte, Guillaume de Lorris chiude il suo libro nostalgico con un lamento dell'amante. Nella prosecuzione Genius, il «cappellano della natura», consiglia un'irruzione con tutto l'esercito dell'Amore; in questo suo appello si fondono Giove e Dio Padre, Venere e la Santa Vergine, la mistica di Gesù e il materialismo pornografico più sereno. E' la natura a prescrivere le leggi dell'agire umano, ma con ciò qualche cosa che non si fonda al di fuori del nostro io, nell'aldilà e nelle norme della chiesa, bensì nell'uomo e nel suo al di qua. Il Genio predica contro verginità e sodomia, minaccia l'inferno a tutti coloro che non ubbidiscono alle leggi della natura e dell'amore, promette ai fedeli una vita senza fine in una Sion fortemente musulmana, illuminata da Cristo e dalle donne più belle. Incoraggiato dalle parole di Genius e protetto da Venere il corteo d'Amore penetra nel giardino e va incontro alla vergine nascosta, «più perfetta della statua di Pigmalione»; Gelosia, Pudore, Paura e altre allegorie di affetti frappongono mille ostacoli, ma Cortesia, Coraggio, Bontà e prima di tutto di nuovo Bel-Accueil (figlio di Cortesia) liberano la Rosa d'amore dalla sua fortezza e la depongono sul cuore dell'amante. «Ci est le roman de la Rose / ou l'art d'amors est tote enclose»; l'allegoria vaginale della rosa forma il fondamento dell'utopia del

piacere in questa Citerà gotica. Digressioni sul dovere che ha l'uomo di moltiplicarsi sono sparse un po' ovunque, insieme a ricche satire, insieme ad astronomia, a nominalistica filosofia della natura, a fiabe geografiche, a teorie della moneta e della sua circolazione, a considerazioni sugli eroi classici, sull'origine della sottomissione, su utopie comunistiche. «Chascune por chascun commune / Et chascun commun por chascune»: le inquietudini sociali del XIV secolo anticipano qui i loro riflessi. Principalmente in quella parte del poema che Jean de Meung ha già scritto per la borghesia in ascesa, con una recisa messa in discussione e un ritorno alla natura. Un Rousseau medievale parla all'interno della feudale ars amandi, e celebra con le metafore del libero amore lo stato originale. Questa l'ampiezza che assume Citera in un poema così frivolo e sovversivo, così erudito e insospettabilmente elegante - Cupido alla fine del mondo.

Ovunque qui è lontananza, ma una lontananza per noi delicatamente velata. Se si manifesta in sé, allora la sua estensione si fa enorme e cresce la sua estraneità crepuscolare. La sua forma allora è la *prospettiva poetica* rivolta al sud e ancor più al nord. Le appartiene il sentimento oceanico, in quanto sentimento di una distesa sconfinata e in quanto «sì» che tutto pervade in essa. Se sopraggiunge la nebbia, la distesa diviene quel paesaggio ossianico che, nella sua espressione suprema, abbiamo visto quale utopia di Thule. E che ancora una volta non è solo nord, ma paesaggio dai profumi fragranti, pieno di veli, di porte semiaperte, di vapori orientali. E' ora la volta di *Jean Paul*, all'infuori del suo *Eidyllion*, che apre costantemente prospettive di desiderio, ora sotterranee, ora di vaste dimensioni, e panorami cangianti in cui egli scorge avvolti nella nebbia la stessa Italia, lo stesso azzurro, per non dire le curiosità, le stranezze, le sublimità del mondo che confluiscono nelle sue gigantesche allegorie: quasi tutti i suoi paesaggi rivelano il doppio aspetto della notte e dell'Oriente (qui nuovamente mediato dalla Bibbia). La sua lontananza è la più illimitata tra tutte quelle note, anche quando sprofonda nell'*abisso* e in esso continua a mormorare in sempre nuovi inizi: «Al centro c'era una torre piena di porte e finestre cieche, l'orologio solitario mormorava tra sé e sé, e portando a spasso la sua lancetta di ferro pretendeva di fendere l'onda del tempo che continuava sempre a riformarsi - suonò l'una meno un quarto e, come nel sonno, dal profondo della foresta si levò il mormorio dell'eco...». Ed ecco la

descrizione di un paesaggio che non trasmette solo il mormorio dell'Ade, ma lo grida realmente a squarciagola, il *paesaggio del Vesuvio*: «Spuntò il mattino e nell'oscurità del suo pieno inverno cominciammo il viaggio che doveva condurci alla gola di fuoco e alle porte fumanti. Come in una città incendiata e ancora fumante, passai accanto a caverne su caverne, a monti su monti, su di un suolo traballante come quello di una polveriera che lavorasse in eterno con la ciminiera intasata. Infine trovai la gola di questa terra infuocata, una gran valle ardente di vapori sovrastata di nuovo da un monte - un paesaggio di crateri, un'officina del giorno del Giudizio - piena di frammentari pezzi del mondo, di fiumi infernali congelati, spaccati - una immane montagna fatta di scaglie del tempo - ma inesauribile, immortale come un genio maligno che sotto il cielo freddo e puro partorisce se stesso in dodici mesi di tuono. Di colpo, rosso-scura, sale l'ampia massa di vapore, i tuoni scoppiano più selvaggiamente l'uno dietro l'altro, la pesante nuvola infernale si trasforma in un fumo ribollente - improvvisa scende una brezza mattutina e trascina a valle il sipario infuocato». Orrore notturni, rovine, Tartaro sono le terre di desiderio dell'infinito negativo quale Lete dello straniamento; eppure quanto più profondo Plutone, tanto più alto anche Febo Apollo, il sole dell'infinita grotta di Fingal che è il mondo. Nel *Titano* di Jean Paul il protagonista scopre una simile prospettiva nel *Giorno di Apollo*: «Le Alpi si levavano come preistorici giganti affratellati da un patto stretto in un passato lontano e alzavano contro il sole gli scudi splendenti dei loro ghiacciai - ai fianchi i giganti indossavano azzurri cinturoni fatti di foreste - e avevano ai piedi colline e vigneti - e tra le volte di tralci i venti del mattino giocavano con le cascate come se le acque fossero nastri di seta, e ai nastri, ai piedi dei monti era sospeso lo specchio d'acqua del lago, circondato dalle fronde dei castagneti... Albano si girò lentamente tutt'intorno e guardò in alto, nelle profondità, verso il sole, verso i fiori; su tutte le cime ardevano crepitanti i fuochi della possente natura e il suo riflesso in tutte le profondità - un terremoto creativo pulsava come un cuore sottoterra e faceva sorgere monti e mari» (*Titano*, 1° ciclo). L'Italia del *Titano* non era per Jean Paul contemplazione o presente confermato come per Goethe o anche per Heinse; rimaneva avvolta nella magia del lontano, e in ciò si celava la sua riuscita ancor oggi significativa - ogni cosa che non passa è solo una figura. E in Germania l'amore,

la luna, la primavera conferiscono all'eroe del *Titano* uno sguardo costantemente iperbolico, sorretto cioè dal presentimento e dalla speranza, come quando i giardini di un principe sono elevati a *terra australis*: «Ma, uomo focoso, dal cuore fresco colmo di giovinezza, abbassa il tuo sguardo sull'immenso, splendido incanto dei gigli! Un secondo mondo aurorale, che lievi toni dipingono per noi, un aperto sogno mattutino si estende dinanzi a te con alti portali di trionfo, con labirinti bisbiglianti, con le isole felici - il chiaro pallore niveo della luna tramontata posa solo più sui boschi e gli archi di trionfo e sulla polvere d'argento della fontana zampillante, e la notte che sorge da tutte le acque e da tutte le valli inonda i campi elisi del regno celeste delle ombre, in cui alla memoria terrena appaiono le figure ignote come rive di Taiti, terre bucoliche, boschetti di Dafne e isole di pioppi» (*Titano*, 23° ciclo). Questa forma di paesaggio della lontananza ubbidisce agli uomini e li rispecchia nell'entusiasmo di uno stranissimo essere fuori di sé, cioè in quello in virtù dell'identità; l'accoglimento utopico avviene attraverso le cifre della grande natura. La sfinge dell'estraneità si illumina, diviene sublime e tollerabile in immagini mitiche, ma simili all'uomo. Il rosso del mattino come quello della sera divengono il colore di una prospettiva che vuole spingersi ben oltre la cerchia dell'orizzonte: «Voci notturne promettono di svelare l'enorme enigma dell'universo, e nella profonda lontananza nebbie passeggiere scoprono vette di monti da cui l'uomo può spingere ampiamente lo sguardo nell'altro mondo tanto desiderato». Questo è un cosmo privo di margini, vicinissimo quindi al caos come ad un infinito sempre di nuovo colmato, interminabile proprio per questa sovrabbondanza.

La prospettiva come paesaggio di desiderio nell'estetica; rango dei soggetti artistici in funzione della loro dimensione di profondità e di speranza

La parola adotta fin dal principio altre misure se mira molto lontano. Ha in sé una tensione, un presagio mai ancora consolidatosi e divenuto accessibile. Da quattro secoli l'espressione poetica si muove prospetticamente ed è sbagliato considerare solo come romantica questa natura che *difficilmente si dà un limite*. Anche più sbagliato è voler escludere dall'arte questo moto del

desiderio e ciò che è e resta tendenzioso. Alla maniera del neoclassicismo e poi dei suoi epigoni di modo che la volontà nell'arte si addormenta e questa «è sempre alla sua meta». Per cui l'arte dunque non conterrebbe autentici paesaggi ispirati dal desiderio e non potrebbe mai essere articolata in funzione loro quali suoi oggetti, senz'altro i più appassionati. Il tratto fondamentale dell'estetica classicistico-borghese che nasce in tal modo non è la speranza (e la volontà che essa anima), bensì la contemplazione (e il tranquillo godimento che essa concede). Il bello qui soffoca illusoriamente la materia mediante la forma, una forma indifferente alla materia trattata, anzi alla tendenza presente in essa. L'estetica della contemplazione pura comincia in Kant con il concetto del «piacere disinteressato nella semplice rappresentazione dell'oggetto» (che non importa sia o no materialmente presente). Assurge a metafisica in Schopenhauer in quanto il piacere disinteressato si estende a inizio della liberazione dell'uomo dalla volontà di vivere. L'essere, certo, continua ad essere terribile, ma la contemplazione è beata, soprattutto nel «puro occhio del mondo dell'arte». L'arte in Schopenhauer dischiude immediatamente la beatitudine nel fenomeno, perciò qui «è sempre alla sua meta». Così l'estetica neoclassica (e il puro «occhio del mondo» schopenhaueriano vi rientra assolutamente anche nella recezione della musica, anch'essa pacificata) riduce il rapporto con il bello alla pura contemplazione e il bello stesso alle sue forme purificate. Limita l'oggetto del bello ad un ambito interamente ripulito dagli interessi dell'esistenza presente e futura. Ovunque qui l'arte è un tranquillante, non un appello e neppure un canto consolatorio; perché già questo presuppone l'inquietudine del volere. Ovunque qui il mondo è legittimato come fenomeno estetico, uniformemente, sul piano della perfezione formale idealistica e perciò così ben arrotondata. I danni del mero piacere contemplativo si estendono a tal punto, che la stessa «corona del bello» nell'estetica di Hegel, per quanto nel suo antiformalismo sia ricca di contenuti, variegata e intrecciata con la storia, si libra nell'etere della contemplazione acquietante. Anzi un genere determinato di formalismo, conseguentemente un apparire astratto (con una chiusura del pensiero che non tollera discontinuità, quindi prevalentemente antiquaria) è un pericolo ovunque la realtà concepita esteticamente, con l'intera sua ricchezza, venga interpretata solo per mezzo di un paio di categorie, che restano

quasi sempre le stesse, e viene quindi ridotta a uno schema privo di tensione. Una simile tappezzeria concettuale di contemplazione pura, applicata ad ogni cosa e uniforme, è un pericolo anche per diversi tentativi di estetica marxista, anche dove questi, sulla base di un mezzo concetto di realtà sempre concluso, si presentano come realistici. Nello stesso Lukács talvolta opera ancora l'apparire astratto della rotondità idealistica, un carattere costruito, precisamente estraneo al materialismo dialettico. In quanto questo è teoria di un mondo non concluso e della ricchezza effettiva, cioè *processualmente aperta* della realtà proprio nella prospettiva della sua totalità. Per cui un'arte contenutisticamente materiali *insieme con la sua teoria* non può fare a meno di essere un'arte non incasellata, ma prospettica, un'arte del processo reale, anziché del processo meramente affermato. Di conseguenza l'arte contenutisticamente materiale insieme con la sua teoria non può fare a meno di essere un'arte non chiusa, bensì *una rappresentazione della tendenza e della latenza dei suoi oggetti che avviene* alla maniera del *pre-apparire condotto al suo limite finale* (cfr. pp. 247 e sgg.). A causa della sua natura di pre-apparizione anche l'arte non è un intero concluso, ma solo ovunque prospettiva su di esso, una prospettiva elaborata negli oggetti rappresentati sul compimento immanente di questi oggetti. Di qui la frase che Lessing fa pronunciare al pittore nell'*Emilia Gaietti*, una frase utopicamente entelechetica: «L'arte deve dipingere l'immagine che si è raffigurata la natura plastica - se ce n'è una: senza le scorie che la resistenza frapposta dalla materia produce inevitabilmente, senza il deterioramento arrecato dall'opera ostile del tempo». L'arte è fondamentalmente determinata come reale pre-apparire, la cui compiutezza è immanente, a differenza del pre-apparire religioso. E questo pre-apparire è accessibile appunto per il fatto che l'arte spinge i suoi contenuti sino al loro limite estremo, in azioni, situazioni, personaggi e figure, portandoli alla loro esplicita conclusione nel dolore, nella gioia, nel significato. L'asserzione così conseguita è certo in un punto, per così dire, inferiore al suo soggetto, cioè per quanto concerne l'afferrabilità immediata di quest'ultimo, ma è al contempo anche più di esso, in quanto dispiegabilità immanente, in quanto attuazione concentrata ed essenziale. Ciò è proprio l'opposto di una correzione idealistica, ma certo anche l'opposto di una mera riproduzione che si avvicina, nel bene e nel male, alla cosiddetta pienezza di perfezione del reale;

quasi che il mondo, che per tutte le altre funzioni culturali è considerato come un mondo che deve essere mutato, per l'arte sola costituisca un capolavoro inarrivabile. Mentre il mondo ne è solo la disposizione, la possibilità obiettivo-reale, cosicché una foresta dipinta in modo felice, un'azione storica drammatizzata in modo felice, superano in essenzialità il loro soggetto, anzi sono eccellenti come opere d'arte solo in quanto possono e debbono superare il soggetto nell'acquisibile pre-apparire. Il pre-apparire stesso è questa attingibilità, in quanto il mestiere del condurre all'estremo limite accade nello spazio dialetticamente aperto e ramificato, in cui ogni oggetto può essere rappresentato esteticamente. Esteticamente, cioè in modo immanentemente più riuscito, con un'autenticità materiale ed un'essenzialità superiori a quelle che un tale oggetto manifesta nel suo presentarsi immediato-naturale o anche nella sua immediatezza storica. Per cui il motto del pre-apparire cercato esteticamente suona: come potrebbe essere condotto a compimento il mondo, senza che esso venga fatto saltare e scomparire apocalitticamente al modo in cui avviene nel pre-apparire religioso-cristiano? Quindi l'arte conduce ai loro limiti entelechetici configurazioni del mondo, paesaggi del mondo senza che essi vadano in rovina, solo l'illusione estetica si stacca dalla vita, il pre-apparire estetico invece è tale proprio poiché sta nell'orizzonte del reale stesso. Ciò suppone però contenuti intesi in senso utopico-reale, non contenuti di un apparire astratto illusionistico, in cui si consumi un puro gioco. Ciò articola, come si capisce da sé, il pre-apparire in funzione della dimensione e del rango dei suoi soggetti utopicamente significativi e non da ultimo istituisce, al posto di un godimento artistico che non penetra nulla, una *relazione con la conoscenza*, nello stadio più elevato con la *materia della speranza compresa*. Anzi questa relazione è talmente imprescindibile e inevitabile che alla fine non poté farne a meno neppure l'estetica neoclassica e cominciò ad esprimerla benché in termini di idealismo obiettivo. Ad esempio con Schiller che nelle *Lettere sulla bellezza* definisce la «bellezza come libertà nel fenomeno». Una simile definizione apporta nell'apparire astratto un senso oggettivo, anche se qui la libertà non poteva essere che quella che scampava nel gioco. E in Kant il sublime, se non il bello, fuoriesce interamente dal formalismo che altrimenti irretisce l'estetico quale mero come-se della contemplazione. Anche il sublime certo resta questo come-se, senza che presuntivamente

sorga il desiderio della sua esistenza reale, senza che l'estetico in generale sia pensato come possibile determinazione dell'essere. Tuttavia la *Critica del giudizio*, non proprio del tutto senza desiderio e interesse, afferma: «Sublime è ciò che, per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi»; e per quanto riguarda l'oggetto: «La natura, dunque, è sublime in quei suoi fenomeni la cui intuizione include l'idea della sua infinità» (*Werke*, Hartenstein, v, pp. 258 e 262).³⁷ E l'infinità qui non è altro che quella che reca con sé il presagio della nostra futura libertà; per cui proprio le sublimità sono di nuovo coordinate alla facoltà desiderante e quindi il formalismo del puro apparire astratto viene fatto a pezzi. E in effetti ciò che la *vecchia estetica* chiamava *sublime* è particolarmente atto a spezzare il piacere disinteressato. Se c'era qualcosa in grado di intimorire e rendere pensoso su se stesso il concetto di bellezza classicistico-armonizzante, era proprio la categoria del sublime, categoria con cui il bello confina immediatamente già presso i greci, ma soprattutto nella grande arte religiosamente determinata. Perché un elemento innegabile del sublime è l'orrore che si rovescia dialetticamente in elevazione; e questo, dal lato del soggetto ha coordinato a sé fattualmente la volontà, come dal lato dell'oggetto la profondità materiale. Per questo Goethe può asserire che il brivido è quanto di meglio ha l'uomo; per questo nel sublime c'è sia un'obiettività che questo spettacolo ispira, sia la stessa obiettività che ispira la suprema fiducia, ovvero il presagio della nostra libertà futura, non destinata o limitata a quisquilie. Tutto ciò spezza il disinteresse e la superficialità del piacere già nell'estetica neoclassica non appena questa sfiora la categoria del sublime, ovvero è da essa sfiorata contro ogni intenzione. Anzi anche nello strato di un'emozione assai più mondana di quella in cui il brivido è quanto di meglio abbia l'uomo, l'apparire astratto divenne insostenibile; in ogni caso si rivelò un intervento del soggetto. Cosicché proprio Goethe, tra gli oggetti che suscitano un effetto poetico, non sottolinea quelli dell'apparire astratto concluso, bensì quelli che hanno valenza rappresentativa o simbolica, in quanto convergono in *una profondità materiale ad essi comune*, così come questa, con la sua unità e universalità, si fa valere e si esprime negli oggetti poetici stessi. Viene così evidentemente postulato ciò che è più estraneo all'armonismo disinteressato: la *prospettiva oggettiva presente nella direzione*

significante dell'oggetto stesso. Ed essa viene richiesta anche dove non solo il sublime interrompe la tappezzeria formale del piacere prodotto senza interesse, dove non solo la passione di sentire l'enorme giunge in profondità. Dove vengono rappresentati in modo entelechetico-prospettico i più prossimi intrecci della tendenza e contenuti della latenza di un'epoca per mezzo di e nei suoi uomini, nelle sue situazioni, nei suoi temi. Proprio perché Goethe esige in modo pienamente obiettivo: «Nell'arte e nella scienza, così come nel fare e nell'agire, ciò che importa è che gli oggetti siano concepiti in modo puro e siano trattati in modo conforme alla loro natura», proprio per questo autentico urgere verso una realtà appunto entelecheticamente piena, nel poeta del Faust si trova questa ulteriore indicazione, che concerne qualcosa di più della pienezza già manifesta del reale: «La verosimiglianza è la condizione dell'arte, ma nel regno del verosimile deve essere fornito quell'elemento supremo che altrimenti non giunge a manifestarsi» («Saggio sul bassorilievo di Phigalia»), E lo sfondo della prospettiva, il *fondo d'oro dell'arte* è e resta - in conformità alla categoria del pre-apparire - una terra di desiderio realmente possibile; per quanto diverse siano le sue qualità e gerarchie, è essa a trovarsi nelle finestre dell'arte. Essa si estende sino a quell'arte, ancor sempre immanente, illuminata da un mondo che non c'è ancora e sta come il cielo di Faust, cioè come raggiunta identità dell'oggetto con il contenuto dello sforzo umano, nel pre-apparire. Ma anche all'interno di questa ampia serie il realismo nell'arte non è un inventario descrittivo o esplicativo; al contrario, esso ci pone di fronte lo specchio di un'anticipazione immanente, suscitando così attività, è un realismo utopico conforme alla tendenza.

Tutto ciò impedisce che si recepisca e si goda il bello con impassibilità. Il volere è già presupposto nella recezione, perché questa possa essere qualcosa che riguarda l'uomo. Intrattenere l'uomo e alimentare un fuoco possono e dovrebbero essere due operazioni affini. La dinamica della volontà era meno che mai escludibile persino dalla stessa *creazione della forma*, dalla produzione del bello. E il piacere borghese della contemplazione formale fu contrastato anche da quell'altro pathos, inscritto sin dall'inizio nel mondo borghese, il pathos della produzione. Da allora l'arte apparve in particolare come un'attiva rielaborazione, capace di ampliare e incrementare il mondo in modo essenziale. L'architetto della rivoluzione francese Ledoux definiva pertanto

l'architetto, come abbiamo visto, un rivale di Dio. E assai prima di lui, l'umanista Scaligero aveva preso la parola poesia sia nel senso letterale sia in quello prometeico del ποιεῖν: il poeta è «factor», anzi «alter deus». Per cui proprio lo Scaligero definiva il poeta non come colui che racconta cose non immediatamente presenti come un attore, bensì come un altro dio che crea e fonda: «Videtur poeta sane res ipsas non ut aliae artes, quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere». Questa immagine prometeica dell'artista ebbe corso dal 1561, l'epoca di Faust, in cui apparve la *Poetica* dello Scaligero, attraverso Bacone passò a Shaftesbury, a Klopstock, allo Sturm und Drang, a Herder e al giovane Goethe: una piena determinazione della volontà, una determinazione del genio, in cui il coraggio si manifesta elevandosi a *creator spiritus*, dunque non come il tranquillante di un puro occhio del mondo passivo-contemplativo della successiva definizione neoclassica. La «libertà nel fenomeno» quindi non è illusione neanche dal *lato della produzione*, bensì essenzializzazione obiettiva del rappresentato nel senso della prossimità profonda all'uomo, cui l'arte a suo modo conduce e porta il mondo. A suo modo: al modo, già detto, del pre-apparire estetico, con cui l'essenziale, non ancora emerso, ma tuttavia, proprio perché trattato senza nessuna illusione come se fosse già emerso ed esistesse nella realtà, viene portato di un passo importante incontro al suo nascere ed essere. Anche da questa prospettiva non sussiste alcun formalismo la cui unica perfezione sia la sua autarchica perfezione formale. Il paesaggio della speranza, anche nell'immagine orrorosa, è piuttosto l'omega estetico: Hegel lo chiamava in termini idealistico-obiettivi l'infinito nel finito, qui, in termini utopico-realistici, lo chiamiamo l'identità umana nell'altro, nell'alteritas dinamizzante. Ed è la stessa cosa della *determinazione delfine* in forza del simbolo, a differenza dell'allegoria che, in quanto rapporto d'identità nell'altro espresso mediante l'altro, è una *determinazione del cammino*. Nel suo cammino l'arte è *costantemente allegorica nella misura in cui resta vincolata al simbolico*, secondo il fine che guida il suo cammino (l'unità e l'universalità che, in ultima istanza, esistono come tali in quanto umane). Per cui come arte in certi casi riflette in modo immanente la distanza dal giusto, mentre in altri oggetti, condotti in modo immanente sino al loro limite estremo, nel pre-apparire divenuto positivamente possibile, ha l'ardire di presentare un paradiso. Solo a partire da Marx, nella misura conseguibile, ciò

non costituisce più un'avventura temeraria, che deve restare assolutamente allo stato di pre-apparizione. Nella misura conseguibile, vale a dire, insieme con il cantiere la cui attività appartiene a un bello che non sia puramente contemplato.

Pittori del permanere della domenica: Seurat, Cézanne, Gauguin; la terra leggendaria di Giotto

Ritorniamo alla pittura e prima di tutto a quadri che ci portano direttamente in un mondo migliore. Vale a dire, in un fuori, che è un fuori dalla fatica quotidiana, nel piacere della domenica. *Teniers* ha collocato così i suoi poveri giocatori di dadi e di carte all'ombra dei tigli, la bocca spalancata e la felicità in un boccale di birra. E *Pieter Bruegel* ha dipinto il suo paese di Cuccagna proprio come se l'è sempre sognato la povera gente: come un'eterna domenica, tale perché non v'è traccia della solita fatica di tutti i giorni, e vi compaiono solo bevande e carni arrostiti e lessate. In primo piano un contadino, un cavaliere, uno studente, i primi due, sazi e sonnolenti, lo studente invece ancora a bocca e occhi spalancati, in attesa di un piccione arrosto, a meno che non si tratti del maialino che sta in fondo e con sé ha già il coltello che deve tagliarlo a fette. Quanta strada, quale salto nei costumi, nell'atteggiamento, nello spirito da queste immagini di gozzoviglia a un'altra scena di desiderio di una felicità epicurea: *La colazione sull'erba* di *Manet*. E tuttavia, benché in una tonalità tutta diversa, borghese e raffinata, resta un'affinità di fondo nel giorno dipinto che è giorno di piacere, di bellezza liberatrice. La scena di desiderio di *Manet* aveva il suo modello già nel *Concerto campestre* di *Giorgione*, una pastorale di donne nude e uomini che gustano musica nel segreto della natura. *Manet* ripete la scena, anche se senza musica, soprattutto senza il colore dorato veneziano; anche qui tuttavia si riunisce e si raccoglie il giardino di *Epicuro*. Una luce dolce quale solo l'impressionismo è riuscito a rendere, fluisce tra gli alberi, circonda le due coppie, la donna nuda e quella che sta spogliandosi per il bagno e le due scure figure maschili. A essere raffigurata è una situazione straordinariamente francese, lo straordinario permanere di un presente pieno di innocenza, di sovranità, di tranquillo godimento della vita, di serietà sgombra d'affanni. Nel complesso dalle scene di kermesse sino a quelle di tranquillità

borghese - nel boschetto, nella passeggiata o anche in un'immaginaria valle di Tempe - trascorre quella categoria che si può indicare come quella dei *quadri di vita domenicale*; il loro soggetto è l'immediato al di là dei fastidi. Certo un soggetto del genere nel XIX secolo diventa difficile da dipingere; la *Colazione sull'erba* di Manet costituisce un'eccezione proprio per la sua ingenuità e la sua presenza. La sua domenica non insulsa sarebbe ormai quasi impossibile tra i piccoloborghesi e significativamente non può fare a meno degli artisti e delle loro modelle.

Anche dipinta, l'effettiva domenica borghese sembra quindi meno desiderabile o anche meno ricca di contenuto. Lo sfondo *negativo* della *Colazione* di Manet, o detto altrimenti *l'allegria divenuta impotente*, lo troviamo nella scena della passeggiata di *Seurat: Un dimanche à la Grande-Jatte*. Questo quadro è un mosaico unico della noia, un capolavoro della non riuscita nostalgica e dell'indifferenza nel dolce far niente.³⁸ Il quadro raffigura la domenica pomeriggio borghese su di un'isola della Senna nei pressi di Parigi, o meglio, non la raffigura se non nei colori del sarcasmo. In primo piano figure dal volto vuoto stanno riposando, il gruppo degli altri personaggi forma nella maggior parte dei casi legnose linee verticali, simili a marionette tirate fuori dalla scatola dei giocattoli, intensamente occupate del proprio rigido passeggiare. A ciò va aggiunto il fiume pallido con barche a vela, regate a remi, battelli a vapore, uno sfondo che nonostante i suoi divertimenti sembra appartenere più agli Inferi che al sole. Il quadro, nell'umido pallore del suo spazio, nell'acqua inespressiva della Senna domenicale, oggetto di una riflessione altrettanto inespressiva, dipinge un non far niente assolutamente triste. Paese di Cuccagna anche qui, ma in modo che insieme con il mondo del lavoro qualsiasi mondo, anzi ogni oggetto, sembra sfumare nell'indifferenza acquosa. La conseguenza è una noia sconfinata, l'utopia infernale piccoloborghese della lontananza dal sabato nel sabato stesso; la domenica non diventa che penosa costrizione, non è più il dono passeggero che giunge dalla terra promessa. Questo pomeriggio di domenica borghese è il paesaggio del suicidio dipinto, che non si realizza nella realtà solo perché gli manca anche la capacità di decidere di se stesso. In breve, questo genere di dolce far niente, nella misura in cui ha ancora consapevolezza di sé, è la consapevolezza dell'assoluta non-domenica nel permanere dell'utopia della domenica. E da questo

sfondo negativo rappresentato da Seurat l'immagine borghese della domenica del XIX secolo non è mai riuscita a staccarsi, se si eccettua, ed è quasi l'unica eccezione, la *Colazione sull'erba* di Manet, questa eco del rinascimento conservata da una squisita bohème. E tuttavia questo sfondo negativo era già da molto tempo presente nella società e nei suoi oggetti da dopolavoro,³⁹ prima di venire dipinto ormai tardi, ma proprio perciò in modo così radicalmente indicativo. I quadri storici di solennità e pienezza del passato, queste musiche operistiche della domenica sera stese sulla tela, confermavano così, nella loro falsità e insignificanza pittorica, che il giorno di festa si era trasformato in un Ade nostalgico. E ciò d'altra parte veniva confermato dall'arte spietata con cui una pittura arida, rigorosa, del genere di quella che Marées tentava di rappresentare, o meglio, di evocare al di là dei fastidi quotidiani. In quadri di soggetto greco pieni di nobili gesti, di Grazie solitarie, con aranceti ben disposti, con figure volutamente statuarie intente a cogliere e a porgere frutti dorati, con preziose architetture destinate al riposo e tuttavia, come è evidente, l'insieme non è altro che teatro. Questo scomparve solo quando una pittura realmente genuina non prodigò più solo, ingenuamente, il suo zelo nel massimo rigore del mestiere, ma semplificò soprattutto i suoi oggetti, vale a dire si limitò a quelli grazie a cui anche nel mondo borghese restava ancora possibile una metafora *positiva* della domenicità. E' quanto avvenne soprattutto con *Cézanne*, nel suo rassegnarsi e limitarsi ad un piccolo mondo rustico e a una grandezza della natura vista nella sua semplice monumentalità. Solo così poté diventare cosa concreta e al contempo monumentale *la pace della domenica serbata nella laconicità più estrema*. E questo già, se non in modo prevalente, nella raffigurazione di frutti colti, poi nei paesaggi che ci sono rimasti e nel loro Elisio di uno stile rimasto dorico. L'Epicuro di una *Colazione sull'erba* ha finito i suoi giorni, i giardini delle Esperidi, divenuti accademia, non attraggono gli sguardi: al loro posto appare in pittura il più splendido corpus della quiete che si conosca nel XIX e ancor più del xx secolo. Cézanne trasforma anche le sue nature morte in luoghi in cui tutto è stabile e rigoroso, in cui tutto è giunto felicemente a maturazione. In questi quadri la frutta colta, le mele, i limoni, le arance non sono più frutti, benché dipinti come tali con la precisione e la maestria più perfette, ma testimoni di un difficile benessere, portato dalle terre esoteriche sulla tovaglia dei giorni di

fešta. Qui tutto e nulla è natura morta, perché Cézanne ha racchiuso interi mondi di quiete in questi piccoli quadri, dei mondi statuari in cui si è mietuto, in cui una Cerere elisia ripone le mani in grembo. Altrettanto quieti, altrettanto ordinati nella limitazione a puri contorni sono anche i personaggi e i paesaggi eroici di Cézanne, strutturati in modo rigorosamente architettonico. Nudi giacciono immobili come muri o si ergono come pilastri verso l'alto, sono ritti in piedi tra gli alberi, disposti bizantinamente in riga, o incorporati nello sfondo del fogliame (*Les Ondines*) come in una nicchia. Il capolavoro *Grandes Baigneuses* piega gli alberi che incorniciano il quadro, a destra e a sinistra, in un arco gotico, appoggiati a questi alberi si innalzano con essi dei nudi che stanno in piedi, si trasformano verso il centro e a terra in figure in riposo, l'arco stesso è riempito da uno spazio domenicale par excellence: spiaggia, prati, acqua, un paesaggio agreste, alte nuvole. Uomini e cose divengono così elementi di forma e di peso diversi, destinati a formare e a sorreggere l'architettura del quadro. Ogni cosa è al suo posto, inscritta in esso da chiari contorni, quelli della sua figura. Anche quadri di puro paesaggio come *L'Etaque* costruiscono il loro spazio in un equilibrio che non riusciva dai tempi di Giotto. Le tegole dei tetti rosso-brune, le cime verdi degli alberi, la baia cremisi-blu, le colline giallo-violette, il cielo turchino danno insieme più di un'unità della superficie, i colori modellano la stessa struttura geologica nascosta sotto la carne, quale sicura atarassia del paesaggio. A comparire è la quiete di una natura conchiusa, tuttavia appunto con quegli oggetti limitati o stagliati nettamente e in ogni caso lontana dai conflitti della grande città. Emerge un mondo agrario non contemporaneo rispetto al capitalismo sviluppato e ai suoi oggetti, un paesaggio di provincia con le sue estensioni viste in profondità ben assettate e ordinate. Ma così anche l'equilibrio di Cézanne, la sua quiete che ricorda Giotto, anzi proprio essa, è una domenica del mondo messa in serbo, un'utopia imprimebile solo più nelle linee frastagliate di alcune baie e nel più sobrio rigore formale. Perciò se si aveva in mente una domenica *in senso ampio e per così dire estesa a tutti i giorni*, in una rappresentazione che non modellava e faceva emergere i suoi oggetti come se disseppellisse tesori, allora l'Europa a disposizione doveva essere abbandonata. Allora si offriva ancora solo quel mondo che un pittore molto meno importante e più sentimentale come *Gauguin* ha cercato e per così dire trovato, fuggendo lontano

dall'Europa, *in un al di là dei fastidi molto remoto e primitivo*. Felicità e colore a Tahiti: ecco ciò che arriva ora nei tardi quadri di vita domenicale, un frammento di quel sud da tanto tempo scomparso. Questo sogno era apparso la prima volta quando nel 1606 erano state scoperte Tahiti e la sua innocenza paradisiaca e aveva trovato nuovo alimento nell'Europa di Rousseau grazie a Cook e agli stupendi resoconti di Georg Forster scritti in lingua vigorosa. Il sentimento della domenica già allora cercava uno scenario tropicale e precisamente questo: «Grazie all'incantevole illustrazione di Otahiti da parte di Forster», scrive Alexander von Humboldt nelle *Vedute della natura*, come preannunciando Gauguin, «si è destato soprattutto nell'Europa del nord un interesse universale, potrei dire pieno di nostalgia, per le isole del Pacifico». E anche i sentimenti localizzati altrove o i sentimenti da romanzi che circolano qui dopo Rousseau, il romanzo dei palmizi e dell'innocenza *Paolo e Virginia* di Saint-Pierre o anche quella sorta di robinsonata (senza ritorno) che è *Chaumière indienne* sono soddisfatti dalla più tarda visione di Gauguin. A essere dipinta è la Tahiti ancora così poco contemporanea al capitalismo, e tutti i soggetti, per così dire senza selezione alcuna paiono paradisiaci: una coppia di bambini tra i fiori, un giovane cavaliere e le fanciulle che l'attendono, una casa maori tra le palme, la raccolta senza fatica dei frutti. Il tutto giace in una quiete bruna ardente, un sud che certo ricorda ancora le brunette parigine, che hanno però spogliato delle sue vesti l'Eva familiare; la malinconia si dissolve o si trasforma in silenzio e in lontana vacanza. «La natura dalla nostra parte», il più fondamentale sfondo del paese di Cuccagna, viene mostrata da una striscia di cielo paradisiaco e trasposto così poco fondamentalmente nel quadro. La domenica tahitiana è pagata con la primitività, la primitività è però ripagata con l'assenza di fastidi - per lo meno sui quadri di Gauguin. Ma una terra australis *in Europa* e senza primitivismi, questo giorno lavorativo divenuto domenica non è ancora mai stato dipinto; perché sarebbe la società senza classi. La disperazione di Dostoevskij fece emergere diverse volte nei suoi romanzi un ricordo del quadro di Claude Lorrain *Acì e Galatea*, che ovunque i suoi eroi chiamano «Età dell'oro» (cfr. Lukács, *Il realismo russo nella letteratura universale*, 1952, p. 147).⁴⁰ Molto più di simili domeniche mitico-arcadiche la pittura dell'età moderna borghese, piena di distacco sentimentale, non poteva offrire *in una stessa*

Citerà già raggiunta. L'Eden dipinto nell'età moderna deve sempre lasciarsi accompagnare dalla rassegnazione sentimentale di una mera Arcadia, vale a dire da una domenica che è fuga e che proprio per questo si rapporta solo in termini dualistici, non in modo recettivo e liberatorio, ai giorni di lavoro. Lo stesso medioevo, anche nel suo periodo più felice e di relativo maggior equilibrio, collocava, com'è noto, la pace di ciò che è divenuto buono al di là di ogni mondo: solo là crescevano il ramo d'ulivo e la pace sabbatica. Così, anche nell'immagine, quando proietta questo aldilà in un qui visibile: la felicità del nunc stans restò in una *terra leggendaria*, anche se essa per la coscienza medievale non rimandava affatto a una limitazione, o al primitivismo artificiale.

Tanto più sicuro era allora il sentimento di avere in quella terra una dimora stabile e certa. L'immagine religiosa crede al suo luogo di desiderio nelle vicende sacre presenti; solo il peccatore se ne autoesclude. L'immagine diventa un'esortazione all'ordine, a quell'ordine che la rappresentazione dell'argomento sacro dipinge come modello per la creatura vacillante.

Il mondo della prospettiva le è in ultima analisi estraneo, non solo per ragioni tecniche. Come la pittura canonica medievale non conosce espressività, così il suo stile prevalentemente bidimensionale ignora la prospettiva; ed entrambe le cose per motivi affini. Perché entrambe sono affare del soggetto e della sua distanza, non dell'oggetto posseduto nella fede e del suo puro e semplice qui. Distanza e proiezione sono mere tensioni in un elemento già da tempo deciso, divenuto buono grazie all'adempimento cristiano. Non c'è natura esterna che si presti a tale scopo, bensì quella su cui ha agito la leggenda (la storia sacra); nel modo più perfetto in *Giotto*. Ciò non da ultimo perché Giotto, venendo alla fine del medioevo, proprio per questo lo riassume, con la sua gerarchia e il suo rapporto con la leggenda, nel gran finale della sua pittura. Quindi per la prima volta ogni cosa giunge al posto riservatole dalla fede, ogni movimento è riferito ad esso e in esso è incorporato. Gli stessi angeli in volo, proprio essi sono immobili e quieti, nessun tumulto e nessuna casualità sono più nel quadro, tutti i suoi oggetti hanno preso il loro posto. Solo ai margini di quest'ordine compaiono elementi naturali; a differenza ad es. della mistica della natura dell'altro ordine, quello del tao, nella pittura di paesaggi cinese. L'elemento naturale funge da strumento ovvero, come catena montuosa, da ornamento che serve

a incorniciare i personaggi (affreschi padovani: *Sogno di Gioacchino*, *Fuga in Egitto*). La stessa architettura esterna è unicamente un sistema di coordinate dell'architettura interna del quadro: logge e terrazze, troni e gallerie sono sfere d'azione poste spiritualmente (affreschi fiorentini: *Zaccaria al tempio*, *Ascensione di Giovanni al cielo*). Per cui nello spazio ideale di Giotto non appare solo una *quiete suprema*, bensì un'esistenza dipinta di natura assolutamente determinata: *la gravità mistica*. Soprattutto l'opera più matura di Giotto, *l'Apparizione di san Francesco ad Arles* (Firenze, Santa Croce), presenta tale quiete con la sua continuità orizzontale, suddivisa da linee verticali, e presenta tale gravità con il peso dell'essere in sé dei monaci seduti, con la posizione inamovibilmente al centro del santo. Secondo Tommaso d'Aquino gli angeli non sono contenuti come i corpi nello spazio, bensì contengono essi stessi il proprio spazio e lo circoscrivono anziché esserne circoscritti; in modo analogo in Giotto ogni vicenda sacra pone essa stessa il luogo in cui si trova, e la suddivisione della superficie del quadro è orientata rigorosamente a seconda del peso della vicenda che vi è rappresentata. Di qui deriva un terzo elemento, oltre la quiete e la gravità: la costruzione del quadro avviene dal punto di vista *delle gerarchie di valore* rappresentate. Le figure sono ripartite nello spazio secondo una valutazione esatta del loro peso e della loro importanza; a ciò corrisponde il fatto che persino il loro grado di realtà è graduato in base al rispettivo valore spirituale. In altri termini: quanto più alta è una vicenda nella gerarchia spirituale, tanto più sarà dipinta in modo conforme al «reale», cioè qui, alla realtà concettuale. Ciò pur se Giotto fu recepito dai suoi contemporanei, com'è noto, anche in modo naturalistico; Ghiberti esaltava in lui il fatto che avesse abbandonato lo stile greco e avesse introdotto naturalezza e grazia. E si avvertiva in Giotto anche un inizio dell'emancipazione borghese, nel suo dettaglio pittorico, nel narrare chiaramente figurativo, nella caratterizzazione individualizzante, al punto che lo stesso *Decameron* di Boccaccio ritiene che la natura non produca nulla che Giotto non sappia riprodurre. E tuttavia questi tratti naturalistici sono tali solo se commisurati con i bizantini e con Cimabue; ma non lo sono affatto all'interno della molteplicità ontologica gotica e della gerarchia ontologica, alla quale il molteplice che le è incorporato, è piegato tanto più trionfalmente. In questo Giotto è pienamente conforme all'immagine tomistica del

mondo, all'equiparazione di determinazioni di valore e gradi di realtà e di grado di realtà e rango gerarchico. Questa dottrina straordinariamente ottimistica ricolma l'intero «realismo» concettuale dell'alto medioevo, ed è anche l'unico presupposto della prova ontologica dell'esistenza di Dio (Dio è l'essere più reale poiché è il più universale e il più perfetto). Dunque anche l'arte di Giotto soggiace alla convinzione di una gerarchia ontologica: egli dipinge vestiti, rocce e cose del genere senza profondità, in modo quasi bidimensionale, ma la realtà cresce con l'approssimarsi al centro della composizione (che non necessariamente coincide con il centro del quadro). Giotto integra così nel modo più netto la gerarchia spaziale dei suoi oggetti mediante la gerarchia ontologica: e solo questa procura alla quiete e alla gravità quel particolare peso del valore che deriva da un di più di essere della fede. Persino l'esteriorità a cui altrimenti in Giotto sono subordinati l'elemento naturale e la stessa architettura, in considerazione dell'Unum necessarium, la terra della leggenda, allorché viene sottolineata una vicenda di valore, può in tal modo diventare infine centrale. La catena di monti che nella *Fuga in Egitto* svolge una funzione ornamentale, come sfondo dei personaggi in movimento, ripete al contempo i loro contorni e come essi è inscritta nell'eternità. Ma tutto ciò accade solo nella terra leggendaria a cui ha condotto la storia sacra e, anziché la prospettiva nel senso rinascimentale, possiede unicamente la gerarchia dell'essere-riuscito e la composizione che ad essa si appoggia. Così in questa pittura trova configurazione un'utopia del cristianesimo come già esistente, anzi già come realtà suprema, in accordo con l'enorme ottimismo della proporzionalità tra valore ed essere. Quest'ottimismo è andato in pezzi, la specifica utopia del mondo di Giotto è diventata una semplice *mitologia* di tipo utopico. Anche la sua costruzione è andata in pezzi con la fine della teocrazia feudale medievale, è andata in pezzi addirittura all'interno del mondo religioso. Il mondo del Cristo di Grünewald, quello del battesimo, non quello delle cattedrali, conserva la leggenda biblica unicamente come esplosiva e il centro (la Resurrezione dell'altare di Isenheim) come il più crudo paradosso. Ma, già al suo tempo, la terra leggendaria di Giotto poggiava sulla cresta sottile di un equilibrio che era dispiegato più nel cielo che sulla terra e che l'età moderna ha sia perduto sia voluto abbandonare. La prospettiva del mero presagio, precisa, ma appena

albeggiante, così come appare sullo sfondo di Monna Lisa, o addirittura nel risucchiante centro lontano del barocco, esprime in modo più adeguato la *condizione di desiderio* presente, e anche la perdurante miseria. Certo non esprime il *contenuto* direttivo di *desiderio*, come desiderio non di distanza né, com'è importante notare, di un puro movimento senza fine, bensì come desiderio di quiete. Perciò anche in questo paesaggio di desiderio divenuto realmente monumentale, in questo paesaggio finale, nonostante la sua distanza e la sua ipostasi mitologica, appare il criterio di tutto ciò che può essere dipinto in modo giusto; appare *dipinto il fondo d'oro di ogni movimento: la pace*. La stessa *Fuga in Egitto* lo rivela, ma soprattutto *L'apparizione di san Francesco ad Arles*, con l'omogeneità di un essere-riuscito che ha composto e integrato anche l'eterogeneo. Questo tipo di presenza, questa conformità alla quiete e allo spazio, questa gravità e monumentalità, in cui ogni oggetto è al posto assegnatogli dal suo valore, resta un bronzo correttivo rispetto a ogni ordine successivo. La quiete così dipinta certo è solo un correttivo, non è un raggiungimento concreto, né, meno che mai, garanzia ontologica del suo contenuto. Nel correttivo non è in alcun modo contenuta un'ontologia fissa, come in Tommaso e molti altri filosofi della chiusura e della definitività. In Giotto dunque è testimoniato unicamente in ultima istanza il primato della quiete sul movimento, dello spazio sul tempo, dell'utopia spaziale sull'utopia del tempo senza fine, della figura dell'avvento sulla prospettiva. La leggenda e la sua terra vogliono qui trasformare la situazione in assenza di situazione e compongono ognuno dei loro eventi con la più rigida graduazione in una gerarchia dell'Ultimo in cui tutto ciò che è rappresentato sembra ordinarsi in corrispondenze tanto promesse quanto già avvenute da tempo.

La terra leggendaria nella poesia: come rosa celeste nel Paradiso di Dante, come trascendente paesaggio montano nel cielo di Faust

I tratti dell'Ultimo sono stati dipinti con rigore, ma solo con esitazione sono stati espressi in parole. Il loro linguaggio si è irrigidito in salmi e lodi oppure non ha osato avventurarsi nella immensa domenica suprema. Nessuna determinazione del mondo obiettivo-reale poteva essere traspota in quello assoluto senza

cautela e senza che essa si limitasse a restare puramente allusiva. Solo dove si manifestò una suprema forza visionaria nei confronti dell'invisibile, la leggendaria terra celeste poté essere provvista anche di parole, benché solo approssimative. Sia Dante che Goethe hanno così chiuso la loro opera solo con immagini indirette del cielo, l'uno nella visione intuitiva di una fede data, l'altro nella fede in una visione intuitiva trasparente. In ogni caso lo stesso *Dante*, in pieno medioevo, evita la via diretta percorsa dalla grande pittura contemporanea incontro al cielo. Il giottesco ordine visibile di oggetti visibili, negli ultimi canti della *Divina Commedia* diviene uno schizzo estremamente simbolico di contenuti indicibili. Il paradiso dei santi nel *Giudizio finale* di Giotto è solennemente chiaro, i troni dei patriarchi si ergono severi, una corona di teste angeliche e uno splendore dorato si innalzano dietro i troni. Mentre la geografia dantesca lascia penetrare nel Paradiso figure e forme concise del mondo reale-obiettivo solo come metafore e in ultima analisi come simboli di una lontanissima utopia spaziale. Di conseguenza la *Divina Commedia* trasforma la sua stessa architettura dei sette cieli della sfera delle stelle fisse nel mistero di desiderio di uno spazio dotato di profondità tanto interiore quanto oltremondana. A questo spazio non corrisponde neppure la configurazione esterna della luce, per lo meno non quella che appare nel sole e nel semplice fuoco astrale del cielo delle stelle fisse, che aspira soltanto all'Empireo. Perché il sole (equiparato in Dante alla virtù cardinale della saggezza) è certo la dimora dei teologi che si sono sprofondati nella luce infinita di Dio; ma la cerchia solare non è l'Empireo, anzi (una particolare difficoltà per l'interpretazione della gerarchia celeste in Dante) ad essa sono superiori le sfere di Marte, Giove e Saturno in quanto sfere del coraggio, della giustizia e della temperanza. Ciò fa sì che nello spazio dantesco vi sia un'utopia, che nella sua manifestazione suprema può corrispondere alla sfera del sole, ma che invece si esprime in una sua *propria configurazione simbolica di tipo assolutamente non più astronomico*. Come tale appare nell'Empireo, «fore / del maggior corpo al ciel ch'è pura luce», la *rosa celeste*:

Lume è là sù che visibile face
lo creatore a quella creatura
che solo in lui vedere ha la sua pace.
E' si distende in circular figura,

in tanto che la sua circonferenza
sarebbe al sol troppo larga cintura.

Fassi di raggio tutta sua parvenza
reflesso al sommo del mobile primo,
che prende quindi vivere e potenza.

E come clivo in acqua di suo imo
si specchia, quasi per vedersi addorno,
quando è nel verde e ne' fioretti opimo,
si, soprastando al lume intorno intorno,
vidi specchiarsi in più di mille soglie
quanto di noi là su fatto ha ritorno...

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa...

(Par. 30 e 31)

Le anime dei crociati formano un crocifisso, gli angeli il grande fiore luminoso; tutto è forma, ma tutto è anche simbolo di un santissimo sacramento, realtà venerabile che è e non è la rosa. Nell'Empireo l'utopia dello spazio è diventata aspazialità: lontananza e vicinanza non possono più aggiungere né togliere («Presso e lontano, lì, né pon né leva», *Par.* 30, v. 121);⁴¹ e nella stessa rosa non resta altro che la perfetta forma circolare dell'adempimento. Questa non è più la rosa d'amore della poesia profana, neppure la rosa Maria, benché Dante nel cielo delle stelle fisse chiami così colei che ricevette Dio nel suo seno (*Par.* 23, v. 73 e sg.): la forma più perfetta resta al di fuori dello spazio. Poco prima di Dante, Pietro da Mora, cardinale di Capua, aveva pubblicato un trattato *De rosa*; in esso, il fiore considerato fin dall'antichità come il più perfetto aveva una triplice configurazione: di *chorus martyrum*, di *virgo virginum* e di *mediator Dei et hominum*. Se il simbolismo della rosa di Dante coincide esattamente con tale triplicità (cfr. Olschki, *Sacra doctrina e Theologia mystica*, 1934, pp. 20 e sgg.) ciò non avviene per quanto concerne il paesaggio di desiderio, la figura dello spazio che è la rosa stessa; questa nell'oltre-spazio dell'Empireo rappresenta unicamente il *circolo dell'Ovunque*. Ed in esso, quale sogno di desiderio che ora non separa più ma congiunge soltanto, il fiore paradisiaco è coglibile con un solo sguardo (*Par.* 30, v. 118), è anzi l'evidenza stessa; nella parte più alta del Paradiso la

conoscenza viene necessariamente a risolversi in visione. Il coraggio per l'indescrivibile che non è neppure indescrivibile, si è spinto perciò sino all'immagine di «una schiera d'ape», nella cui forma gli angeli sono rappresentati, si posano nel calice della rosa celeste e volano di nuovo verso Dio (*Par.* 31, vv. 7 e sgg.). Poi vengono di nuovo scelte immagini dell'architettura antica: i petali della rosa appaiono come gradinate («di banco in banco») ⁴² di un enorme anfiteatro. La rosa può essere tutto ciò, perché è scelta come simbolo spaziale di una perfezione, che non si lascia più assolutamente paragonare a nessuno spazio se non a quello descritto dal cerchio intorno al punto centrale, e che ha perciò il suo simbolo in tutto ciò che assume pura forma circolare.

Altrimenti, delle cose di quaggiù lassù giunge al massimo qualche tratto grazioso. Esse sono essenzialmente abbandonate, agli occhi di Dante la terra appare in basso risibilmente piccola (*Par.* 22, v. 152), solo le sue imprese pervengono al cielo. Ciò cambia con *Goethe*, dove cessa la frattura tra qui e lassù anche per la terra leggendaria, grazie ad una contemplazione divenuta profana. Faust penetra nell'infinito progredendo in tutte le direzioni del finito, comunque sempre come se scalasse dei monti. Il *cielo nel Faust di Goethe* è ricavato da una visione interamente terrena, comunque di nuovo sempre simbolica, anzi («Ogni cosa che passa / è solo una figura») di un simbolismo particolarmente accentuato, quasi più riflesso di quello di Dante. Solo che la scena del cielo di Faust, così trasposta, è e resta di questo mondo, è quella dell'alta montagna, del massiccio alpino ricco di gole che si staglia nell'azzurro. Anche Dante certo aveva collocato sulla vetta del monte Purgatorio un paesaggio terrestre quasi celestiale. Lassù era ubicato il paradiso terrestre e c'era il vento primaverile, il canto degli uccelli nascosti tra le foglie, il bosco delizioso, con i fiumi benedetti Lete ed Eunoé (*Purg.* 28, vv. 1 e sgg.). La selva del peccato, apportatrice di morte all'inizio dell'inferno (*Inf.* 1, vv. 1 e sgg.), trova qui la sua antitesi in una foresta divina, posta a oriente; la pineta di Ravenna nel ricordo di Dante servì da modello. Tuttavia il paradiso terrestre tanto animato e così riccamente illustrato è in Dante qualcosa di radicalmente diverso dal paradiso celeste, è un mero luogo di transito per anime ormai pronte ad essere accolte nel paradiso celeste. L'Eden appartiene al Paradiso solo in quanto è lo spazio più basso cui Beatrice possa ancora scendere velata per accogliere Dante. Quindi l'impiego di

immagini naturali non ha qui in nessun modo lo stesso significato che in Goethe; esse adornano e indicano in Dante solo un luogo naturale, benché trasfigurato, non divengono trasparenti senza discontinuità per il luogo della gloria. La sua regione per Dante era la rosa senza spazio separatore, mentre in Goethe anche la regione suprema è e resta uno spazio che continua a salire, è l'alta montagna come trascendimento trascendente, e proprio conquistata e quasi rivelata per la prima volta al tempo di Goethe. La natura alpina circonda gli infanti beati, che trascorrono tra i pini come piccole nubi del mattino, accoglie gli angeli «come nebbia su alte rocce», racchiude il puro splendore sopra le vette. Una cattedrale di monti, che da estatici abissi s'innalza nell'etere: è questa la visione del cielo di Goethe, proprio come una montagna che continua a salire con sempre nuove sfere su in alto. Anche quest'essere infinitamente attivo, questo elemento tanto di aspirazione protestante quanto di tensione verso sempre nuovi presagi, sostiene, diversamente che in Dante, l'insieme della terra, la geografia del tendere verso l'alto e di sempre nuove vette. La cornice resta quella dell'alta montagna, non quella del cerchio; l'estremo paesaggio del Faust resta trascendimento, non trascendente, tanto nel continuo poter divenire delle sue figure, quanto nel costante indicare a più alte vette. Qui si dividono le epoche e le società, quella feudale in Dante, quella capitalistico-protestante in Goethe: Dante compie un viaggio ben guidato alla meta, il Faust di Goethe nel cielo stesso continua a procedere a tentoni verso lo scopo. In Dante le figure sono compiute, in luogo dello status viae è ormai subentrato lo status termini, una condizione definitiva, se si eccettua il Purgatorio, che possiede però anch'esso le sue ben precise regole. Le figure di Dante sono, in modo assoluto, passato sotto forma di eternità, e nello stesso modo è costituito il paesaggio di questa immortalità; la parte immortale di Faust invece è accolta allo stato di crisalide, ovvero è in attesa unicamente del futuro sotto forma di eternità. Invece di un oltre-spazio spirituale che contiene ogni anima, al luogo della sua qualità disvelata e compiuta si apre un nuovo spazio d'azione; al posto della utopia compiuta dello spazio appare l'utopia del tempo che dura ancora in esso. E all'utopia del tempo del cielo di Faust corrisponde appunto l'infinità dello sforzo di tendere sempre più oltre, il cui nucleo è un presagio immortale; nel luogo supremo del Paradiso dantesco, invece, alla meta verso cui si orientano tutti i

desideri cessa ogni brama («L'ardor del desiderio in me finii», *Par.* 33, v. 48).⁴³ La visio beatifica Dei, il primato della vita contemplativa sulla vita attiva assorbono in sé la volontà; anzi il desiderio dei soggetti di Dante non viene annientato solo dalla visione divina e nella rosa celeste, cessa persino nell'inferno, in quanto parimenti divenuto eterno, privo di futuro e giunto alla fine. Anche la situazione peggiore diviene, con la sua eternità, assituazionale come l'esistenza degli dèi, quindi beata in senso formale. Di qui l'audace formulazione hegeliana che è però valida rispetto a Dante: «Anzi i suoi stessi dannati posseggono ancora la beatitudine dell'eternità: "Io eterna duro" sta scritto sulla porta dell'inferno. Essi sono ciò che sono, senza pentimento e desideri, non parlano dei loro tormenti - questi, per così dire, non riguardano né noi né loro, giacché durano in eterno - ma hanno presenti solo i loro atti e i loro sentimenti, saldamente uguali a se stessi, nei medesimi interessi, e senza lamenti né nostalgie» (Hegel, *Werke*, x/3, p. 107).⁴⁴ Ma la quiete che in Dante vale addirittura per l'inferno, nel Faust di Goethe non vale neppure più in cielo, per non dire allo stato di crisalide; persino l'eternità della felicità qui non è quiete eterna. Persino l'essere giunti resta qui ancora processo, in cui continua a crescere anche quanto si conquista, persino la beatitudine non cessa qui di avere in sé un Tantalo sui generis, una sorta di Tantalo della felicità. Persino il cielo non offre un contenuto dello scopo come presente, rimane piuttosto la distanza da esso di un infinito tendere, ma resta tuttavia anche quel presagio, non scrupoloso ma ricco, che trascorre sempre di nuovo ad orizzonti inesplorati. La distanza scrupolosa è, come abbiamo notato, protestante nella sua stessa decisione, mentre la fede nella raggiungibilità e nella contemplabilità della forma dello scopo è rimasta profondamente cattolica. Il cielo protestante di Faust corrisponde, nonostante il suo travestimento cattolico, alla sentenza di Lessing, secondo la quale la verità è per Dio solo, per l'uomo invece è il tendere alla verità; e affine ad essa è la dottrina kantiana del movimento di eterna approssimazione all'ideale. Il cielo di Dante invece, questa esplicazione totale dell'essere arrivati, corrisponde, con la stessa fedeltà, alla fondamentale fede nella quiete sabbatica della filosofia classica medievale, sostenuta soprattutto dal maestro di Dante, Tommaso d'Aquino. In Tommaso non esiste affatto un infinito avvicinarsi all'ideale, per mezzo della grazia le creature possono benissimo pervenire a quella divinae

bonitatis similitudo a cui sono chiamate. Mentre dunque nel cielo protestante di Faust il fine è così costantemente mobile e quindi si allontana tanto da cessare quasi di essere una meta, nel cielo cattolico di Dante è invece incardinato in modo saldo ed eterno nella quiete centrale, quasi non fosse nella sua essenza una meta, cioè correlato a un cammino, bensì fosse un'assoluta tranquillità del sé, un'assoluta perfezione dell'essere in sé e per sé. Ma benché in Tommaso e Dante la quiete sia in tal modo reificata ed ipostatizzata ontologicamente, come in Faust, Lessing e Kant lo è la distanza da essa dell'infinito tendere, per ciò che concerne il *tendere infinito*, da un lato emerge un primato del Paradiso dantesco sul cielo di Faust. E' il *primato utopico della quiete*, come schema dell'adempimento, sul movimento come schema del tendere inadempito verso qualcosa; per cui la terra leggendaria di Dante, come quella di Giotto, si pone come correttivo per ogni prospettiva intenzionale che non si annulli nel cattivo infinito dell'approssimazione o nell'infinita variabilità stessa. L'infinità che appare come scrupolosità, quando non addirittura come non volontà rispetto all'arrivo e alla riuscita, è una caricatura della coscienza utopico-storica e non questa coscienza stessa. Proprio per ciò il simbolo di quiete della rosa dantesca possiede un primato utopico rispetto ai simboli di elevazione che infinitamente accennano oltre del paesaggio montano di Faust; perché l'utopia non è utopia di se stessa, bensì utopia del suo contenuto, che, in quanto raggiunto, non è più utopico. *D'altro lato* il primato della quiete circolare sul movimento faustiano muta, allorché si guardi non all'infinità scrupolosa dell'innalzarsi a sempre più alte sfere, bensì proprio al *momento del presagio* che è in esso, vale a dire al momento della certezza utopica che nessun simbolo finale finora supposto o addirittura ipostatizzato compensa il lutto, adempie la speranza, adegua il soggetto alla sostanza. Il movimento così mantenuto allora non è più un girare a vuoto, reificato e assolutizzato nell'eterna distanza, bensì, nonostante ogni fiducia in uno scopo finalmente raggiungibile, anzi proprio per questa fiducia, conserva la coscienza della *non-riuscita dello scopo e della sua sostanza che ancora dura*. In questo senso quindi l'alta montagna faustiana, con le sue vette sempre più alte, per così dire sempre più autentiche, contiene un più profondo azzurro della coscienza utopica. Il cielo di Faust contiene da qui in poi la coscienza di un contenuto di avvento, il cui giorno non è ancora

giunto, e in cui il giorno medievale solo leggendario è scomparso, insieme con il suo Empireo trascendente. E proprio perciò nel trascendimento senza trascendenza del presagio anche il regno dantesco della quiete brilla solo come *correttivo* di un essere-compiuto, ma in nessun luogo del contenuto rimasto sul piano estetico, come l'immagine di compimento di ciò che era indicabile un tempo con la categoria del cielo. In tal modo si rafforza ciò che neppure per la poesia è indifferente e non è trasferibile nel godimento artistico: addirittura un così alto paesaggio di desiderio del Tutto come la rosa celeste di Dante, addirittura questa rivelazione di un Tutto sono divenuti insufficienti rispetto alla loro assolutezza e essenza finale. Ogni rivelazione della grande arte religiosa aveva la sua verità, quando e nella misura in cui la possedeva, solo in rappresentanza del contenuto reale ancora assente, ancora affatto utopico di ciò cui si tende in assoluto, e solo così può continuare ad operare. Poiché la serietà dell'ateismo, di fronte alla quale non regge alcuna realtà divina o dell'aldilà, se non come ipostasi divenuta piatta o come arte decorativa storicizzante, arte decorativa religiosa -questa serietà è la condizione fondamentale di ogni utopia compresa centralmente. E' anche la condizione fondamentale della possibile eredità di contenuti che continuano a riguardarci, di contenuti ancora validi da un punto di vista utopico (non mitico-ontologico) dell'arte religiosa del passato e della religione stessa. *Poiché è solo come tentativo di configurare l'utopia, non come affermata configurazione reale dell'assoluto, che le rose celesti, gli dèi descritti, l'Empireo e gli altri contenuti dell'intenzione presentati come perfetti permangono nel ricordo della speranza.* L'ateismo in generale ha ricavato dalla realtà già presente i contenuti intenzionali delle utopie ultime, ma ha anche acuito l'intenzione rivolta a questi contenuti, senza mitologia e senza dilazioni rateali. Tuttavia la quiete celeste, concepita come correttivo, fa comprendere all'utopia del movimento, e proprio a quella più coscienziosa, l'intenzione più fondamentale che è in essa: la fine dell'intenzione, l'infinità del contenuto e non del cammino. La volontà utopica è sulla strada giusta solo quando non si lascia sviare dal cammino che conduce a sfere più alte da realizzazioni provvisorie e crede con altrettanto rigore al fine, al compimento del tempo e al conseguimento della meta. Quando non crede ad altro che alla *possibilità* obiettivamente fondata di questo conseguimento, ma di conseguenza anche alla

forza di attivarlo senza rinunciarvi a vantaggio del cammino. Proprio la configurazione finale dell'istante supremo, che Faust ha cercato in modo crescente, e seguita a trasporre in evento anche in cielo, come cosa ancor sempre inadeguata, proprio questa configurazione finale non ha alcuna sfera più alta sopra di sé, non è più anzi una sfera accanto alle altre. La terra leggendaria di Dante offre la rosa del pieno compimento, la terra di Faust invece offre monti su monti nell'azzurro disteso del cielo: qui il mistero è la soluzione presente, là la soluzione è il mistero che continua.

Lo sfarzo, Elisio nell'opera e nell'oratorio

Il suono vibra, non è chiaro dove si trovi. Egualmente non è del tutto chiaro ciò ch'esso esprime, testi completamente differenti sono musicati in modo identico. Pure un suono può esprimere meglio di ogni colore e di ogni parola quel passaggio di cui non si sa più se sia lamento o consolazione. Nel complesso la musica non si lascia fuorviare e non solo in tono maggiore, anche in minore. Nell'esprimere il dolore irradia una luce perfettamente solitaria, ma che si protrae a lungo e non si spegne; e per la serietà ha un canto che trasforma anche la tonalità più grave in un passo verso la speranza. Il fatto che in assoluto la musica esista, quale cammino o via d'uscita che null'altro, in un nessun luogo, prefigura, illumina e oltrepassa già i contenuti cui essa si applica. A cui si applica certo in modo oscillante-sperimentale, cosicché la sua soluzione non è ancora vincolante, se si eccettuano poche grandiose proposizioni musicali. Il cammino della musica è più lungo di quello della pittura e anche della poesia; così essa è ancora lontana dall'oggettività di altre arti, benché si riferisca molto più intensamente ad oggetti che si ritrovano non nell'orizzonte della percezione e del pensiero, ma in quello dell'affetto. Ma ciò significa, al contempo, che tutti gli affetti urgono verso una soluzione: tra tutte le arti la musica è quella maggiormente rivolta a tale scopo e, in forza del carattere consolante della sua natura fluttuante, la più in grado di fornire un pre-apparire dello sbocco. Certo anche solo laddove gli ostacoli sono meno grandi, quantomeno, nella sua forma non così rigorosa, in cui cadenza e finale tendono irresistibilmente allo *splendore*, alla *visibilità* dello splendore: nell'opera. In sé, al pari dell'oratorio,

l'opera è solo una forma in cui lo strumento della voce umana può suonare anch'esso e viene valorizzato, senza creare intralcio al traffico; ma, oltre a ciò, l'opera rende visibile un'azione drammatica; i suoi strumenti cantanti sono posti al di sopra dell'orchestra, sono uomini su di un palcoscenico. E ancora, l'opera dall'epoca barocca, in cui fiorì diffusamente, serve alla festa, alla rappresentazione, a un'esistenza elevata. Ancor molto più decisamente di un finale sinfonico è orientata alla *felicità*, al trionfo, benché si tratti in certi casi di un trionfo silenzioso, sul punto di spirare. Già i freddi tentativi antichizzanti con cui l'opera cominciò a *Firenze*, con cui anzi fu inventata, mostravano un sorprendente piacere per un finale in piena luce e per la sua terra, nonostante il soggetto elegiaco da essi prescelto. L'*Euridice* di Peri (1600) finiva felicemente, l'*Orfeo* di Monteverdi, di poco successivo, mostra certo il triste ritorno di Euridice negli Inferi, ma Apollo traspone la coppia tra gli astri. E soprattutto la sfarzosa *opera barocca* utilizza nella sua musica il per aspera ad astra: nulla conferiva maggiore pienezza alla decorazione delle feste, nulla consentiva cerimonie più esuberanti che lo sfarzo clamoroso dell'happy end. L'orchestra non possedeva ancora alcun crescendo, ma proprio l'alternarsi brusco dell'intensità sonora permetteva la formazione di terrazze sonore, soprattutto il contrasto improvviso. Insieme con l'individuo si innalzavano ora l'assolo drammatico e la verticalità degli accordi che rendevano possibile per la prima volta l'effetto ritmico del trionfo; l'effetto della dominante e della tonica fu rafforzato da innovazioni armoniche come la sesta napoletana, uno dei mezzi di espressione più potenti dell'opera barocca, proprio in funzione di manifestazione del trionfo. L'opera rinascimentale, nei suoi inizi fiorentini, indubbiamente era più vicina alla quiete arcadica, e si rifece quantomeno tanto a temi pastorali quanto a temi dell'antichità; ma l'opera barocca trasformò il tutto in apoteosi. Perduta di vista, al pari del romanzo, del dramma, addirittura della lirica del suo tempo, l'opera barocca non è ancora stata lambita dalla nuova valorizzazione che ha di recente investito l'architettura e anche la scultura barocca. Questa diversa valutazione dei singoli generi artistici della medesima epoca è strana e unica; pure il costante *espressivo*, il costante *maestoso* incontra limiti palesi in una ripresa, costringe a frazionamenti e a razionamenti per poter essere ancora assimilato. Anche capolavori come la *Theodora* di Scarlatti, *Didone ed Enea* di

Purcell, lo stesso *Giulio Cesare* di Händel non sono ancora diventati riproducibili nel loro insieme, nel loro tono e nel loro sfondo grandioso. Josef Fux, l'autore del famoso *Gradus ad Parnassum*, nel 1723, per l'incoronazione del re a Praga, aveva composto un'opera celebrativa che fu messa in scena con cento cantanti e un'orchestra forte di duecento elementi: nessun suono di un tale colosso, di un tale laborioso rigoglio penetra più fin qua. Ma la tecnica architettonica della *forma dell'opera in quanto tale* non ha quasi mai dimenticato, nel bene come nel male, lo splendore barocco: fin dalla culla infatti l'opera era già orientata verso regioni elisie, in seguito verso lo sfarzo. Certo in *Così fan tutte* (aria di Fiordiligi) Mozart si fa beffe dello stile grandioso dell'aria scarlattiana, delle sue lunghe lente note iniziali con grandi pause, cui segue un fraseggio molto mosso - ma tale stile continua ad operare sino a Weber e anche oltre. Non nell'opera buffa, ma nell'opera seria lo stesso Mozart ricava dal barocco la grande scena teatrale al di là di ogni quotidianità che fa risplendere orrori e apoteosi: così nella tempesta dell'*Idomeneo* o nell'incendio del Campidoglio nel *Titus*. Entrambe sono opere non all'altezza del vero Mozart, anziché in apoteosi, l'Elisio di questo genio risiede nella musica da giardino del *Figaro*, ma anche *Il flauto magico* (con la nota di regia in ultimo: «L'intero teatro si trasforma in un sole») finisce in un tono trionfale, nella terra del trionfo cui era votata l'opera barocca. L'Apollo monteverdiano, dopo tutte le oscure avversità del destino, traspone sempre di nuovo la coppia tra gli astri: l'opera è ottimista e le eccezioni significative non sono davvero opere, oppure confermano la regola. E proprio nel XIX secolo (allorché la borghesia si ingegnò di raggiungere lo splendore della rappresentazione e adottò a questo scopo lo strumento dell'opera) Spontini, Meyerbeer e persino Wagner hanno allestito feste barocche, drammoni storico-politici avvolti in un'aura propria o presa a prestito altrove. Al contempo si manifestava la banalità delle grandi scene, nella misura in cui in esse si celebrava una vittoria prestabilita, e la fusione pericolosa di rischio e convenzione nel finale trionfale dell'opera; pericolo che può presentarsi del resto anche in uno stile molto più elevato: appunto nel finale sinfonico. Nulla è più impellente nella composizione operistica dell'essere pronti a intervenire, nel punto culminante e nel diminuendo drammatico, con un'invenzione che sia degna del grande attimo, addirittura dell'attimo beato, ma nel XIX secolo

nulla era maggiormente minacciato dalla routine dell'effetto. L'effetto musicale, diceva *Wagner*, maestro del risuonante silenzio ma ancor più del colosso musicale, è un effetto senza causa; questa entità o non-entità dunque interveniva soprattutto nei grandi impeti, nei grandiosi finali d'atto e nei panorami conclusivi dell'opera. L'effetto era ancor più marcato nel balletto, dove l'unica musica ammessa era quella della mano sinistra, la musica che accompagnava la visione, soprattutto nell'essere fuori di sé del *baccanale* (collegabile al balletto). Il giardino d'amore qui musicato conteneva ancora un'eredità di quella solennità, in cui la decorazione costituiva una gran parte dell'attrazione e della lascivia dello spettacolo stesso. L'imbarco per Citera, delicato, esitante, è lontano, se si eccettua il suo risuonare isolato, tanto rispetto al passato che al futuro, nel preludio alla *Barcarola* di Offenbach, nei suoi preziosi «evoé» e nel «nuovissimo concerto» del suo Orfeo, ma i giardini d'amore e le isole incantate del barocco compaiono certamente, più grossolani e densi di magia, nei grandi baccanali, in particolare in quello del *Tannhäuser* parigino. Qui abbiamo di fronte un capolavoro del piacere e di null'altro al mondo, un abisso di satinasi, demonizzato da accordi tristaniani e lontano nell'abisso, dalla riva ch'esso non ha, risuona il canto delle ninfe, lo splendore di un bordello d'ordine superiore con tanto di rosa infernale. Ma più problematico che nel baccanale era il posto delle cannonate a salve che potevano essere qui il «saluto» che accompagnava naufragi e splendori, ovunque si trattava di rendere presenti momenti culminanti dell'azione drammatica, e soprattutto finali d'atto e il paesaggio del finale. Divennero presto un cliché qui le diverse consacrazioni delle spade, le scene di preghiera, le conclusioni trionfali in Meyerbeer e quindi anche in Wagner. Un cliché in statu nascendi divennero il dolore d'amore di Siegmund e il canto della spada di Siegfried, l'ingresso degli dèi nel Walhalla e tutti gli altri «fortissimi» impiegabili ovunque di un mondo che si pretendeva giusto o meraviglioso e che pareva sul punto di irrompere, ma restava solo retorica, effetto senza causa, pura fanfaronata. Verdi, benché anch'egli contemporaneo di Meyerbeer, ha conservato una maggiore indipendenza dal cliché di questi punti culminanti, adottandolo solo nelle parti mene importanti e limitandolo per così dire ad esse. Così, per esempio, la marcia trionfale dell'*Aida* irradia tutto il suo fasto esteriore come si conviene, ma già un attimo dopo, quando Amneris incorona il

vincitore, la musica abbandona ogni sfarzo, e la scena d'amore tra Otello e Desdemona, quando le Pleiadi toccano il mare, quando lo spazio si restringe e il mondo acquista maggiore profondità, in questa sua propria profondità si distingue caratteristicamente dal culmine convenzionale di un altro finale d'atto, quello tra Siegmund e Sieglinde, quand'alto arde il sangue dei welsunghi. Il Wagner del *Tristano* non ha certo bisogno che gli si ricordi il «piano» e la non convenzionalità, è un maestro incomparabile del «piano» e dell'aurora notturna, ma dal *Rienzi* sino all'*Anello del Nibelungo* e ancora oltre, la convenzione del punto culminante è l'angelo di Satana che tempesta di pugni questo grandioso cattivo genio. L'angelo di Satana è lo splendore della pompa barocca nel bel mezzo della borghesia, nella sua alleanza tedesca con un feudalesimo rafferma, riscaldato e romantizzato; così il pericolo indicato del falso pre-apparire di un finale splendente e di uno splendore finale è palese in Wagner, tanto quanto l'autentico pre-apparire emerge sempre di nuovo nel paesaggio di desiderio dell'opera grazie alla musica e all'*opera di un genio nella musica*. Non che lo spettacolo in sé, con il fortissimo, già così potentemente diffuso a partire dal barocco, che accompagna il punto culminante e, in certi casi, il diminuendo sia a priori inadeguatezza; inadeguatezza qui resta essenzialmente solo il cliché, che nello sfarzoso-meraviglioso è così facilmente unito alla vacuità. Che anche lo sfarzo meraviglioso, addirittura se spinto al culmine, possa essere benissimo un effetto con tanto di causa, una tonica potentemente sviluppata anche nell'opera, non appena viene meno lo slancio convenzionale è quanto mostra nell'ultimo atto dei *Maestri cantori* il coro del «Wachet auf», questa possente aurora inattesa dopo che il giorno sembrava aver già manifestato tutto il suo splendore. E un'aurora delicata, più segreta si libera, ovunque un punto culminante, un punto di quiete mostri il suo paesaggio senza il cliché di presentarsi come punto culminante: così già nel colpo di timpano al primo incontro di Senta con l'Olandese; così nel quintetto dei *Maestri cantori*, così negli stessi violini del prato del venerdì santo. E' questo l'elemento legittimo nell'opera significativa in generale: che dallo splendore della tonica che è in essa innato, anche dal dramma e soprattutto dalla gioia possa far sorgere una soluzione nell'azione che, in questa ampiezza oceanica, manca alla parola parlata. Con quale tripudio dal grandioso arco finisce e al contempo non finisce la melodia

beatificante delle ultime battute del *Crepuscolo degli dèi*, terra agli antipodi del pomposo ingresso nel Walhalla, che qui viene ad essere purificato anche musicalmente. Nell'opera esiste un tempo alto, una terra del desiderio rappresentata attraverso il suono cui si addice davvero di spuntare su di un mare senza nome con una gioia senza nome, in forza del suono che vibra ancora, come nella più possente di tutte le opere, nel *Fidelio*.

Tutto ciò presuppone certamente la tensione di una sonorità che si risolve in modo sorprendente. Il tumulto si dispone allora in modo tale da sfociare nell'inizio del canto della quiete. Ma questo sbocco è ancora saturo della precedente inquietudine, perciò il canto che lo intona ha un suo caratteristico ardore. E il rischio qui è sempre quello di un ingresso travolgente della tonica (in un senso più ampio del fondamentale senso armonico). Ma esiste ancora una regione melodica spesso più ridotta, sempre fredda, dove dall'azione drammatica stessa sorge nell'opera una sorta di scioglimento *argenteo*. Come melodia arcadica non preceduta da alcuna sovraccitazione, come anticamera della terra del desiderio in cui si dimentica il desiderio che si aveva. Un esempio apparentemente modesto e sicuramente significativo lo danno i suoni di danza nell'*Orfeo* di *Gluck*, soprattutto la scena dell'Elisio «Che puro ciel». Gluck fornì qui più della sensualità sonora della scuola napoletana e anche qualcosa di più della antitesi drammatica alle agitazioni e alle sventure del suo coro infernale: piuttosto qui c'è un «lento» iper-drammatico, al contempo trasparentemente semplice. Dietro la morte sconfitta sorge l'Elisio, nello sguardo di Orfeo sul cielo puro e la sua dolce luce, nel tono maggiore trasfigurato della danza, poi del coro, sulle cui note Orfeo accoglie Euridice. E' questo il modello della *quiete serafica* nell'opera, ma innanzitutto nell'oratore (cui l'*Orfeo* di Gluck in parte ancora appartiene); non vi è nulla di maestoso in essa, solo pace, pace, come dice il Corano. La manifestazione classica di ciò che si può designare come stile del conseguimento della meta in musica può anche non svilupparsi nelle forme teatrali, quindi nelle forme drammatiche, nella misura in cui esse si estendono anche all'oratorio. L'oratorio è, piuttosto, interamente rivolto alla tranquillitas animi e il suo grande musicista, *Palestrina*, è il maestro di tale trasfigurazione. Il suo puro suono d'arcobaleno vive già nei madrigali profani della giovinezza di Palestrina, trionfa nella improvvisa semplicità delle sue Messe, non appena risona la parola

sostanziale del dogma. Il ritmo è ricondotto al minimo di movimento, il cromatismo è evitato in quanto espressione di sentimenti spezzati, individuali e di distanza. Melodia e polifonia vengono completamente illuminate, la frase a quattro voci agisce qui come pura affermazione, rivela il trionfo della schiettezza; l'omofonia (che spesso si inebria in pure triadi) non interrompe, bensì corona un contrappunto magistrale appreso alla scuola degli olandesi. Palestrina cerca un'eco di ciò che ascolta santa Cecilia, di cui la leggenda narra che già sulla terra avrebbe udito i cori angelici. Una simile auditio beatifica corrisponde all'ideale di Tommaso e di Dante di una visio beatifica Dei, e con precisione anche maggiore all'ideale agostiniano della musica come *praeludium vitae aeternae*. Lo stile di Palestrina fu l'unico così a rendere praticamente conoscibile ciò che nell'ideale musicale dell'intero medioevo era rimasto teoria, dotta, anche se devota teoria del paradiso. L'arte di Palestrina è realmente rivolta all'immagine di desiderio del canto angelico, la sua musica fu effettivamente ascoltata come eco di suoni celesti. Sin dai tempi di Agostino la musica era stata celebrata teoreticamente come tale eco, Agostino stesso aveva attribuito al canto degli inni della chiesa un ruolo nella sua conversione e aveva reinterpretato per primo l'antica armonia delle sfere, questo salterio mitico-astrale, come canto angelico, come un canto paradisiaco non più in forma planetaria ma simile all'uomo. Questo canto angelico accoglierà e circonda i redenti dal Signore, dunque ogni musica terrestre, che tragga la sua ispirazione da questo Lassù, per Agostino è una porta che si spalanca sul cielo, appunto un «*praeludium vitae aeternae, ut a corporeis ad incorporea transeamus*» (*De musica*, vi, 2). Agostino fu così una fonte del sogno dell'Elisio nella concezione musicale medievale; l'altra fu Dionigi Areopagita, che fece della musica intera già una lingua angelica, ovvero un messaggio gerarchicamente graduato. La musica doveva innanzitutto trattare a fondo i rapporti tra armonia celeste e armonia umana; scendendo dal paradiso essa diviene musica mundana, armonia cosmica, poi musica humana, armonia del corpo e dell'anima, per poi ritornare al paradiso. Tutto ciò era ancora compenetrato di mitologia astrale, era una teoria musicale astronomica ribattezzata cristianamente, e il suo influsso sulla musica effettiva fu assai modesto per tutto il medioevo. Ma ora, con Palestrina, l'intenzione di una musica coelestis seppe tradursi in prassi, a tal punto che Pio

IV osò qui un superlativo, quel Pio IV che, interamente nello spirito di Agostino, voleva e poteva trovare solo in un musicista, non nella pittura o nella poesia, il *praeludium vitae aeternae*: «Qui nella Gerusalemme terrena un Giovanni ci dà una sensazione di quel canto che l'apostolo Giovanni, nell'estasi profetica, ascoltò nella Gerusalemme celeste». Tuttavia i cori angelici sono mitologia ipostatizzata, al pari della rosa celeste, e la musica *coelestis* appartiene unicamente alla grandiosa storia umana della speranza e ai suoi spazi postulati, non al cielo esistente trovato così muto. Nessuna musica dopo Palestrina ha perciò avuto l'ardire di riprodurre questa musica *coelestis* come possesso: proprio musicalmente tutti i *Sanctus* e *Gloria* erano tenuti a restare invocazioni o evocazioni e non pretesi rispecchiamenti, neppure nel pianissimo più rispettoso. In Beethoven l'elemento serafico ha certo l'ultima parola, ma sempre come quell'elemento inconcepibile che ci sfugge o come promessa del *Benedictus* giunto alla speranza. Esiste certo in Beethoven musica del compimento: nel modo più colmo di significati essa risuona là dove Leonora libera Florestano dalle catene, nell'anticipato godimento dell'attimo supremo; ma il compimento e la sua terra non si estendono in alcun modo a sfere angeliche. «Sopra le stelle dev'essere la sua dimora»: l'elemento misterioso⁴⁵ di questo coro della nona sinfonia è mosso e circondato dal dubbio empirico di un postulato di Dio puramente kantiano, non approda ad alcun cantato e cantabile compimento trascendente. La musica pertanto condivide in misura particolarmente accentuata il tramonto della certezza dell'ontologia celeste, tuttavia in modo tale che, non rinunciando e restando al tempo stesso in una sospensione dai significati, come si è visto, molteplici, mira tuttavia a risolvere il desiderio coinvolgendo l'affetto del desiderio; quindi mediante l'oggetto della sua tendenza, ha potuto offrire la più forte pre-apparizione di un divenuto buono. Di un *Elisio* possibile per gli uomini, per il quale non esiste ancora concrezione, ma in cui non è alcuna mitologia. La lontananza utopica si introduce nell'immediatezza del contatto musicale con se stessi, la prossimità di questo paesaggio musicale è di nuovo carica di significati che rinviano a un mondo lontano umanizzato all'estremo. La musica possiede così quella prospettiva paradossale per cui i suoi oggetti appaiono sempre tanto più grandi, quindi tanto più vicini, quanto più entrano in quell'orizzonte su cui la musica si trova e dà forma

alla speranza. Anche la quiete annunciata da Palestrina è divenuta insufficiente, di fronte al desiderio e alla volontà che con Beethoven si sono date una meta assai più lontana. Ma da parte sua tale quiete a sua volta resta quale correttivo di un andante-finale ancora tanto raramente possibile, ma il cui avvento fa risuonare la musica al tempo stesso tacitamente e grandiosamente.

Contatto tra interno e illimitato nello spirito della musica: il paesaggio ideale di Kleist; la «Madonna Sistina»

Anche la felicità rappresentata non vuole essere nota in anticipo e convenuta. Indica perciò in direzione inconsueta, non solo nel mondo limitato che si conosce, o nelle ampie distese che appartengono alla grandezza. Ma in entrambe emerge ancora una terza determinazione, che non da ultimo la musica sa indicare: l'abissale. Questa categoria unisce caverna e vastità, interno e prospettiva, contenendo e oltrepassando entrambi i momenti. L'*interno* ha un carattere paradossale, concentra in modo fuorviante in uno spazio ristretto, nella vicinanza, nella familiarità, ma in questa ristrettezza possiede al contempo un orizzonte significativo. Immagini di contrazione dello spazio, di formazione della casa, di formazione di spazi interni, nel loro complesso partecipano in ultima istanza di un elemento intensivo, che rende sostanziale l'ampiezza impedendole di smarrirsi, quando giunge ad essa. Così non c'è interno che si accontenti di restare tale, non c'è idillio significativo che si rassegni ad essere felicità nella limitazione; in entrambi v'è anche l'opposto, ovvero il capovolgimento nel tutto. Il che significa in un tutto concentrato, con spazio e tempo dorati, in un piccolo infinito. E d'altra parte l'immagine delle grandi distese, la *prospettiva dell'infinito*, non procede a sua volta solo verso più grandi ampiezze. Il contenuto di nostalgia del lontano, l'elemento oceanico della prospettiva non restano semplicemente cosmici, anche la altezza del paradiso non è ipercosmica. Piuttosto qui, nel sublime estensivo, persino dove è deserto di presenze umane, un cammino segreto torna a piegarsi verso la fonte della vicinanza più intensa. L'illimitato e la più profonda vicinanza cospirano nel richiamarsi vicendevolmente, l'abissalità della lontananza solitaria insegna di nuovo la caverna e questa, a sua volta, una vasta distesa come quella che circonda il castello del re di Thule. Heinrich von

Kleist ha messo tale insegnamento in chiaro nel modo più adeguato, spaesante e familiare al contempo, proprio commentando un quadro che raffigura ampie distese nelle sue *Sensazioni di fronte a una marina di Friedrich*. Kleist descrive un paesaggio marino del pittore romantico, paesaggio al di là del terminus humanitatis, ma prende avvio un mormorio dall'uno all'altro: «E' splendido contemplare, sotto un cielo fosco, in un'infinita solitudine sulla riva del mare lo sconfinato deserto acqueo. Per farlo occorre esserci andati, doverne tornare, voler passare dall'altra parte e non potere, mancare di ogni cosa per vivere e tuttavia udire la voce della vita nel mormorio dei flutti, nello spirare del vento, nel trascorrere delle nubi, nel grido solitario degli uccelli. Per farlo è necessario che il cuore vanti un diritto e la natura, se così posso esprimermi, faccia un torto. Ma questo davanti al quadro è impossibile, e ciò che dovevo trovare nel quadro stesso l'ho trovato solo tra me e il quadro, ovvero tra un diritto vantato dal mio cuore nei confronti del quadro e un torto che il quadro mi faceva; e così sono diventato io stesso il cappuccino e il quadro è diventato la duna; ma ciò a cui la mia nostalgia voleva guardare, il mare, era del tutto assente. Nulla può essere più triste e disagiata di questa posizione nel mondo: essere l'unica scintilla di vita nel vasto regno della morte, il centro solitario di un cerchio di solitudine. Il quadro, con i suoi due o tre oggetti pieni di segreti, è lì come l'apocalisse, come se realizzasse i pensieri notturni di Young; e poiché nella sua uniformità e illimitatezza non ha per sfondo che la cornice, chi lo guarda ha l'impressione che gli siano state recise le palpebre. Nondimeno il pittore ha indubbiamente aperto una strada completamente nuova nel campo della sua arte; e io sono convinto che con il suo spirito sarebbe possibile rappresentare un miglio quadrato di sabbia brandeburghese, con un cespuglio di crespino, su cui una cornacchia solitaria gonfia le piume, e che questo quadro dovrebbe produrre un effetto veramente ossianico. Davvero, se si dipingesse questo paesaggio con la propria creta e la propria acqua, io credo che ciò farebbe ululare lupi e volpi: il massimo che si possa dire per lodare questo genere di pittura paesaggistica». L'infinito in cui è fuoriuscito il mondo e l'oscuro uomo solitario, in cui di fronte alla prossimità ogni sguardo è tramontato, scambiano così i loro volti. In sé il tipo di pittura di Caspar David Friedrich non ha questa caratteristica, all'opposto: la sua costante nostalgia delle

vaste distese separa bruscamente vicino e lontano, senza che tra i due si interponga un mondo dipinto. Ma proprio per questo l'emozione creativa di Kleist di fronte al quadro può tendere un così straordinario arco tra prossimità e lontananza, tra centro e circonferenza. L'apocalisse silenziosa di Kleist contiene la scintilla della vita in modo nuovo, in un abisso in cui uomo e natura sono entrambi presenti ed entrambi non vi sono più. L'occhio scompare mentre vede il quadro, l'osservatore dilegua al pari della sua distanza, il quadro fa un torto all'uomo che si trova all'esterno «come se gli fossero state recise le palpebre», ma fa un torto anche al mare, poiché «ciò verso cui la mia nostalgia voleva guardare, il mare, era del tutto assente». Appare qualcosa di difficilmente denominabile, muovendo dall'osservatore al cappuccino, tornando dal mare alla duna; entrambi, cappuccino e duna, divengono una cosa sola, il «centro solitario di una cerchia di solitudine», l'abisso dell'inappariscnte che produce «un effetto veramente ossianico». Vi è in ciò felicità, la felicità di Thule, ma di nuovo una felicità non convenuta e non convenzionale, non offerta da una località già catalogabile, questa appunto no. Perciò con tanta più autenticità, tra gli ululati dei lupi e delle volpi, al margine di un mondo che scompare, spunta in questa laconicità un paesaggio centrale di desiderio: il soggetto-casa, «con i suoi due o tre oggetti pieni di segreti». Come gli unici che restano nella cerchia di solitudine con il suo centro solitario e come oggetti che in quanto tali non hanno più nulla di straniero. Cosicché si può parlare egualmente, anzi meglio, di un oggetto-casa: e, tanto più per estensione in profondità dei suoi oggetti naturali, si può parlare di una casa che concentra sia il soggetto che l'oggetto. Tra tutte le descrizioni di quadri questa è quella che è penetrata più profondamente nello iato dipinto tra soggetto e oggetto e lo ha colmato con un tramonto e con un inconsueto frammento di notte o di nebbia gerosolimitana.

Solo, in questa regione lontana più vicina di tutte, è impossibile vedere e respirare. La descrizione di Kleist è una delle più profonde, pure il sole che ci è familiare non spunta più e un altro sole non è ancora visibile. E la marina di Friedrich può fornire soltanto in sentimenti così centrali, in una descrizione così potentemente compenetrata di esperienza, ciò che la grande pittura comunica nel proprio orizzonte: l'unità di uomo e lontananza, il ritorno della prospettiva nella molteplice Monna Lisa

e di questa nella prospettiva dei molteplici bordi del mondo. Tuttavia tutti gli spazi pittorici umano-trasendenti divengono quasi convenzionali di fronte a quello caratterizzato da Kleist, ad eccezione di uno solo, lo spazio della *Madonna Sistina*. E' uno spazio altro da quello dipinto abitualmente, così la *Madonna Sistina* è il quadro più audace e il paesaggio che in esso compare è il più misterioso. Qui non abbiamo il cosiddetto spazio del sud, il palcoscenico adornato a festa, e neppure lo spazio del nord, che muta in funzione degli eventi che raffigura. Nel quadro di Raffaello vi è un'unità geometricamente chiara, nel senso dello spazio meridionale, pure essa non determina alcun luogo per la figura, né in prossimità, né in lontananza, né nell'al di qua, né nell'al di là. La Madonna si libra sia davanti, sia in mezzo, sia dietro la cortina singolare che incornicia la sua aura nel quadro. La Madonna sale mentre sta scendendo e scende mentre sta ascendendo, il suo spazio è quello di chi è rapito, ma anche quello di chi ritorna a casa. L'affinità della Madonna *gloriosa* del *Faust* con il librarsi di questa è evidente nella dolcezza di un mistero privo di ogni tensione, in un mondo interiore capace di albergare l'incommensurabile. Se Franz Marc diceva che i quadri ci fanno spuntare in un altro luogo, qui, nell'assenza di luogo in cui interno e prospettiva trapassano l'uno nell'altro e si compenetrano con un aldilà dissolto, spunta *un'intera esistenza in un altro luogo*; qui non esiste più null'altro che la terra del desiderio di questo Ovunque, di questa compenetrazione di patria. Con ciò certo è anche raggiunto, se non addirittura superato, un limite dell'arte; perché l'arte religiosa non è arte, nella misura in cui è sempre sul punto di annullare l'apparizione esistente e indispensabile per una rappresentazione estetica. Nel suo complesso la terra di desiderio della bellezza, del sublime, resta nell'ambito del pre-apparire estetico e in quanto tale è il tentativo di condurre alla perfezione il mondo senza che esso tramonti. Una tale perfezione virtuale, oggetto di ogni iconoclastia e certo infranta essa stessa nell'arte sacra, *spunta con una geografia sui generis nelle terre di desiderio di cui abbiamo illustrato la presenza in pittura, nell'opera lirica, in poesia*. Esse sono spesso vestite e travestite mitologicamente, ma la mitologia non le rinchiude né le imprigiona in modo definitivo; perché esse hanno di mira la felicità umana e il suo spazio ben predisposto e ben riuscito, dallo spazio idilliaco a quello ancora mistico. Il pre-apparire offre questo significato estetico di felicità

nella distanza, concentrata in una cornice. Per la felicità immaginata da Kleist, potente abbastanza da indurre lupi e volpi ad ululare, profonda abbastanza da soddisfare il diritto vantato dal cuore e da abolire in un mondo non più estraniato il torto arrecato dalla natura: per questa utopia nell'utopico stesso il paesaggio asituale è certamente uno dei segni spaziali più esatti, pre-apparire dell'immagine. Ma ovunque la terra di desiderio è fatta in modo tale da rendere presente tutto ciò che è necessario per la felicità: niente di più e niente di meno. Sarà un compito dell'arte socialista comunicare sempre anche questo tratto aurorale nella sua immagine della realtà. Corretto e disposto in modo giusto, giorno notturno, come proprio i greci sereni designavano l'aurora. Nell'arte la terra di desiderio porta di nascosto questo colorato splendore anticipatore, anzi proprio esso costituisce il suo oggetto, una volta ch'esso è posto nel mondo e può crescervi, ma non è ancora maturo.

41. PAESAGGIO DI DESIDERIO E SAGGEZZA SUB SPECIE AETERNITATIS E IN FORMA PROCESSUALE

Se non ho tutto,
Cosa possiedo? - disse il giovane.
Esiste qui un più o un meno?
E' come la gioia dei sensi la tua verità
Solo una somma che, più grande o più piccola,
Uno può possedere e pur sempre possiede?
Non è essa unica e indivisa?

Schiller, *L'immagine velata di Sais*

Quando come il sole un'unica verità regna, allora è
giorno.

Hamann, *Aesthetica in nuce*

Il concetto è il recinto, la fisica il giardino, l'etica il frutto.
Lo stoico Crisippo

Non esiste pensiero per amore del pensiero, né è mai esistito. Il pensiero cominciò con la volontà di conoscere una situazione per sapersene orientare. Dietro il pensiero stavano angosce e, ancor più, bisogni desideranti che chiedevano d'essere soddisfatti, e per di più per una scorciatoia, attraverso riflessione. Non esiste qui cammino che non sia stato aperto perché gli uomini lo percorressero giungendo là dove desiderano pervenire i loro interessi. Là verso dove si sono mossi con la luce sul lavoro in un mondo in qualche modo mediato con essi. Ciò fa sì ch'esistano terre di desiderio anche nel campo della conoscenza, soprattutto là dove la vita viene guardata nella sua totalità, ossia filosoficamente, e dove essa va condotta a ciò che si deve fuggire e a ciò che si deve cercare. E il primo pensiero effettivamente libero, il pensiero greco, ha cominciato proprio con le cose che tra tutte occorreva evitare e con quelle che tra tutte occorreva cercare. Esso ha tentato di delineare in modo chiaro il suo mondo in base al criterio di questo giusto desiderio, il desiderio di ciò che è giusto. Si prendano ad esempio i cosiddetti sette saggi: tutti, con le loro regole e le loro idee fondamentali delinearono i contorni di un pensiero cui si potessero *attenere*. Era la *medietà* nella vita e nelle circostanze oggettive, non era ancora il «proprio» in generale; ma proprio quella medietà era ora decisiva e sottolineava quei tratti che fanno sì che le cose vadano effettivamente secondo il buon senso. Nella misura in cui, secondo l'opinione di questi saggi, nella sezione che il mondo offriva loro, le cose vanno in maniera giusta, come si desidera. Biante, Solone e gli altri saggi dei proverbi hanno quindi lodato innanzitutto la frugalità e il non doversi pentire, quel «nulla di troppo» che si potrebbe considerare la forma greca del tao, del ritmo nel vivere. E tutto ciò, certamente, nella quotidianità e in una vita appartata: il senso di questi proverbi rappresenta, per così dire, una natura morta in forma di pensiero e di imperturbabilità come rifugio. Ma il fondo d'angoscia su cui e contro cui sentenze del genere continuarono ad essere coniate è la fragilità e la caducità del vivere, l'insicurezza di tutte le sue situazioni. Tutto il primo pensiero greco è percorso dal lamento di Simonide: cadono gli uomini, come le foglie nel bosco; ma insieme anche dalla supposizione che tutto si conservi più a lungo e più tranquillamente nel giusto mezzo. I sette saggi furono dunque proclamati tali perché il loro pensiero nel disordine della vita

cercava la misura e l'armonia, in cui consisteva la felicità. Anzi forniva con una capacità nuova la chiave per una realtà duratura, per il senso forse più antico di ciò che si chiamava φύσις: il non invecchiare, il mantenersi coeso. I folli si creano molte vane inquietudini per cose lontane dalla misura, in cui non v'è felicità, mentre i sette saggi, per il resto scettici su ogni cosa, puntavano sull'equilibrio. Esso dovrebbe, nel modo più desiderabile, costituire al contempo e il buon senso umano e quello delle cose. Esso dovrebbe realizzare il pareggiamento dei piatti nella bilancia delle circostanze, l'andamento ordinato in cui è possibile essere buoni. Questo mondo è percorso da ciò che sempre di nuovo, dagli stoici a Goethe, varrà come «sano» per eccellenza e come il sostegno ch'esso concede. Esso coincide in modo attraente con lo stesso essere vero, in quanto terra della semplicità che si coglie sempre tra gli estremi. Dove di conseguenza il vero si limita a quanto si pensa durevolmente collocato nel giusto e tale è quale mondo buono. Anche se questo non si presenta davanti ai nostri occhi così placido come fanno vedere casa, cortile e giardino.

Il «proprio» nella materia originaria e nella legge

Fin dal suo sorgere il grande pensiero guardò le cose più acutamente. Disvelando, in polemica con costumi invecchiati, con le nebbie dell'al di là, ma anche con la mera parvenza sensibile. Fidando di poter trovare l'essenza e questa, foss'anche l'acqua stessa, era solida.⁴⁶ Vale a dire credendo che esista qualcosa come una materia amica, una physis portante a cui l'uomo è nel suo «proprio» affine. L'opposizione: il simile può essere percepito, anzi conosciuto solo dal simile, attraversa piena di fiducia sul piano gnoseologico già tutto il cosiddetto pensiero pre-socratico. E' un fondamento implicito in Talete ed esplicito in Eraclito, anche se solo con Empedocle diverrà pienamente consapevole. E così noi possiamo concepire il freddo solo mediante il freddo, il caldo solo mediante il caldo, l'odio mediante l'odio, l'amore mediante l'amore e così via lungo la corrispondenza di uomo e mondo. Il che porterà poi in Plotino e in Goethe al grandioso ampliamento della perfezione bilaterale: «Se l'occhio non fosse solare, mai potrebbe scorgere il sole». Le nozioni circa tale affinità possono poi essere tra loro così diverse come l'irrequieto *fuoco vitale* eracliteo e

l'immobile *sfera dell'essere* eleatica; hanno comunque in comune l'equiparazione di questo «proprio» o materia originaria con quello per cui il «proprio» ha nell'uomo il suo movimento, la sua vera essenza. Per questo Eraclito sostiene che l'anima partecipa meglio al fuoco della ragione originario quanto più è secca e focosa (Diels, fr. 118). Per questo Parmenide afferma che Themis e Dike, dunque le dee dell'irremovibile diritto, alzano il velo là dove troneggia l'immutabile *hen kai pan*, il cuore imperturbabile «della ben rotonda verità» (fr. 1). Queste caratterizzazioni dell'essenziale fortemente valutative non sono per nulla contraddette dal sorprendente riflesso economico in Eraclito: «Tutte le cose sono scambio con il fuoco e il fuoco con tutte le cose, così come lo sono le merci con l'oro e l'oro con le merci» (fr. 90). In questa affermazione infatti un primo pensiero della merce, caratteristico delle città commerciali ioniche, proprio perché si fa cosmico, si dà al contempo un appuntamento con l'oro come allegorico valore durevole. Come l'oro, così splende sempre prezioso il fuoco «che nessun dio e nessun uomo fece, che si spegne sempre di nuovo secondo misure e sempre di nuovo si accende» (fr. 30); ma anche, viceversa, lo statico *hen kai pan* è sottratto a qualunque mutamento. Certo solo Empedocle ha formulato in modo consapevole il principio di elettività in base a cui solo il simile può percepire e conoscere il simile. E questo principio non si limita assolutamente al caldo e al freddo, si presenta invece come la chiave niente di meno che per l'elemento di volontà presente nello scambio universale. Così Empedocle non si rivolge solo simpateticamente agli elementi, ma anche a una sorta di vita dei valori tra essi: «Con la nostra parte terrea noi scorgiamo la terra, con la nostra parte acqueea l'acqua, con la nostra aria l'aria divina, con il nostro fuoco il fuoco annichilente, con il nostro amore infine l'amore (del mondo) e il suo odio con il nostro triste odio» (fr. 109). Così qui per la prima volta ci si imbatte in affetti fondamentali come odio e amore nei movimenti, nelle separazioni, nei legami dei quattro elementi. Niente meno che l'elemento intensivo-volitivo, l'«interesse» in quanto tale veniva così per la prima volta indicato come fattore dinamico obiettivo universale - un paesaggio in fermento pieno di distruzione, ma infine anche di costruzione. Poiché per quanto il *νεῖκος*, l'odio, sconvolga e distrugga il tutto, torni sempre di nuovo a separare ciò che si arrotondava in bella forma, pure nella *materia affettiva* empedoclea

l'irrequietezza è al contempo ciò che più fortemente cerca la quiete. Alla fine φιλία, l'amore, raccoglie gli elementi in una vera terra di desiderio finché essi sono uniti in perfetta armonia. Nella sua forma più perfetta questa armonia costituisce la sfera, l'ultima e vittoriosa immagine che si contrappone al vortice dell'odio. Tuttavia Empedocle si nutre del fondamentale pensiero di Eraclito del conflitto come padre di tutte le cose. Ma priva certo questo pensiero della sua tensione, in quanto per lui il conflitto non solo non è un padre, ma è piuttosto un Moloch, cosicché va perduta proprio la dialettica produttiva di Eraclito. Va perduta appunto nell'anticipazione prematura della piena armonia - con la bonaccia profetizzata del tutto secondo l'immagine di desiderio all'interno dell'essere ricostituito, mosso solo più dall'amore. «O Arco di Iride! su precipiti / acque, quando l'onda volando s'infrange / in nuvole d'argento, / come te, così la mia gioia»: questi versi che Hölderlin fa pronunciare al suo Empedocle rinnovano in effetti la luce iridata di questo paesaggio d'altura. Il simile si conosce con il simile; quindi non solo la terra mediante l'elemento terreno, anche l'etere mediante l'elemento supremo: mediante la materia aerea che è l'anima.

Questo è un desiderio forte, tutt'uno con la realtà esterna che gli deve corrispondere. Su un terreno solido, consapevolmente materialistico, si colloca invece il più sobrio e importante tra i cosiddetti pre-socratici: Democrito. La *physis* è privata dell'incanto di tutti i suoi tratti mitici, ma proprio così è rischiarata in senso assiologico, in quanto diviene unitariamente amichevole. Intenzionalmente tra le forze demoniche è ricordata la più tenebrosa, la Moira, l'antica dea del destino, ma la si ricorda strappandole vittorie. Il destino si trasforma in necessità causale completamente comprensibile. La necessità fornisce l'unica ragione esplicatrice per tutti gli eventi del mondo e 1A-nanke, la *necessità* così *rischiarata*, ora, senza spettri e senza nuvole, è un nuovo etere per così dire interamente raffreddato e già ora unico in tutti i movimenti, in tutti i fenomeni materiali. Questa conoscenza permette di conseguire, secondo Democrito, ciò che è più degno di essere cercato, ciò che è più felice nell'uomo, la γαλήνη, la calma del mare tranquillo (*Diog.* IX), ma questa immagine di desiderio della quiete è quella stessa di un paesaggio governato in conformità a leggi. Il moto lieve e dolce degli «atomi ignei» che costituiscono l'anima umana non offre soltanto una quieta felicità,

dischiude anche - di nuovo conoscendo il simile con il simile - il mondo; così lo stesso mondo è un mondo dal corso regolare, della coazione delle cause, inevitabile ma pur sempre comprensibile. Successivamente Epicuro e Lucrezio metteranno l'accento sulla libertà dalla paura in questo paesaggio, gli stoici invece - che innalzeranno alla necessità lodi anche più alte - sulla fiducia nell'Universo. L'essenza eterna in Democrito è la totalità degli atomi che costituiscono il mondo muovendosi in forza della loro gravità. Ma non v'è dubbio: in questa necessità naturale è celata al contempo una sua interpretazione tale da soddisfare il desiderio di felicità; è celata nella prospettiva di un fato sereno.

Kant e il regno intelligibile; Platone, eros e la piramide dei valori

Solo discretamente tardi il pensiero si è orientato sull'uomo, facendone il proprio punto di partenza. Furono i sofisti ad avere questo sguardo per così dire interiore, certo non fin dall'inizio nel senso acquisito successivamente, in particolare in Germania, ma in senso scettico. Tale sguardo fu quello proprio all'illuminismo ateniense, che si distingue da quello precedente delle colonie perché colloca il ricercato «proprio» nel fattore soggettivo. E così facendo o lo polverizza in esso più o meno individualisticamente, come nei sofisti, oppure, come in Socrate, cerca di ricostituirvelo in modo nuovo mediante il mestiere filosofico (σοφός, il sapiente, in origine significa «artigiano»). Anch'egli resta soggettivo o antropologico: «mentre dagli alberi non posso apprendere nulla, lo posso invece dagli uomini nella città». La physis cessa di costituire l'elemento primo, al suo posto ora divengono primari l'anima, il modo di pensare, lo spirito. Comincia quella coscienza idealistica che riveste ora il mondo - in forme molteplici, introducendo di nuovo la coscienza mitica in modi più o meno reazionari. L'idealismo così liberato, nonostante le sue terribili unilateralità ed esagerazioni nello spirito, è diventato certamente uno dei fermenti antitetici più importanti dello sviluppo filosofico, proprio per lo stesso materialismo. Esso divenne importante sia per l'impostazione soggettiva, ovvero per la spina teoretico-gnoseologica che a partire dalla scepsti sofistica non è più stata rimovibile, sia per la ricchezza delle determinazioni che poteva essere dischiusa dalla costante osservazione proprio dell'elemento

logico nel mondo. Per quanto questa logicità poggiasse sulla testa, vale a dire, di un predicato materiale si fosse fatto il soggetto che regge ogni cosa. Ed è evidente che della ricchezza propriamente sperimentatrice degli idealismi fa parte anche una nuova prospettiva di contenuti di desiderio, ovvero qui di *ideali* - derivanti dal soggetto ma, in certi casi, anche da tendenze obiettive. E in proposito si deve inoltre ricordare che la lotta tra materialismo e idealismo nella storia della filosofia non si può dividere in due gruppi come una partita tra squadre sportive: qui Dessau contro Schwerin, qui Dinamo contro Turbina, qui Materialisti contro Idealisti, gli uni con la «M» maiuscola, gli altri con la «I» maiuscola sulle maglie. Questa partita invece ha spesso luogo all'interno delle stesse filosofie significative: non in Socrate, non nel grande idealista Platone così chiaramente sbilanciato (e che significativamente non cita neppure una volta Democrito), ma invece nella Stoà, in Aristotele, in Leibniz, in Hegel. E così pure nel più grande tra gli esponenti della serie dei pensatori che insistono sul fattore soggettivo apertasi con Socrate: in Kant. Poiché la sua *Teoria del cielo* del 1755 era quasi puramente meccanico-materialistica, la sua *Critica della Ragion Pura* del tutto idealistica nell'impostazione trascendentale, ha tuttavia come suo oggetto esclusivo la meccanica newtoniana e bandisce dalla scienza le idee idealistiche di Dio, libertà, immortalità. In compenso, come «idee dell'incondizionato» che non compaiono assolutamente nel mondo dei compatti nessi condizionanti, esse devono ottenere un posto irreali nella fede, insieme a tutte le immagini - ancora irreali - della perfezione dell'ideale (infine del sommo bene). Kant vuole dunque «togliere il sapere per far posto alla fede»: pure, ciò che va tolto non è *tutto* il sapere e meno che mai il celebratissimo sapere della meccanica, ma innanzitutto il sapere falso, dogmatico, che concerne le «idee dell'incondizionato» come se fossero più che mera «parvenza trascendentale», come se fossero realtà presente, empirica. E mediante questa riduzione del «proprio» ad un «assoluto», verso cui in ultima analisi si può solo tendere nel mondo, emerse nella filosofia un paesaggio di desiderio dall'aspetto particolarmente accentuato, ovvero un paesaggio di perfezione - che mantiene nell'essere il materialismo e nel dover essere un idealismo astrattamente postulativo. Sorge così tuttavia - *nel mezzo della coalizione materialistico-idealistica* - un nuovo regno dei due mondi, uno troppo meccanicistico, l'altro anche troppo

svincolato e intelligibile. Significativo comunque proprio da parte del Kant precritico, dunque non ancora così nettamente dualistico, il tenore della sua «fede» presentata come una fede che non è affatto puramente staccata dal mondo. «Qualunque adesione o altra qualsiasi inclinazione insinuatasi prima dell'esame io non trovo che faccia perdere al mio animo la facoltà d'esser piegato pro o contro da principi diversi, se se ne eccettua una sola. La bilancia dell'intelletto non è pur del tutto imparziale, ed un braccio di essa, che porta la soprascritta, *speranza del futuro*, ha un vantaggio meccanico che fa sì che ragioni anche leggere che cadono sul piatto retto da esso, traggono in alto dall'altra parte le speculazioni che abbian per sé peso più grande. E' questa l'unica inesattezza ch'io certo non posso togliere e che nel fatto non voglio neppure toglier mai» (*Träume eines Geistersehers*, in *Werke*, Hartenstein, n, p. 357).⁴⁷ Nel suo contesto ciò si riferisce apparentemente solo - alle anime defunte e al loro mondo futuro, ma in verità in questa frase significativa è implicato un regno intelligibile, cui non si accede mediante la morte, bensì mediante la storia orientata in senso cosmopolitico. Come proprio il tardo Kant esprime la «speranza nel futuro», scorrendola nel fatto che «la specie umana ha sempre progredito verso il meglio e così progredirà in futuro» (*Streit der Fakultäten*, in *Werke*, VII, p. 402).⁴⁸ Nel senso del bell'ideale di una realizzazione della legge morale «che noi non vediamo a colpo d'occhio come perfezione empirica, ma cui rivolgiamo il nostro sguardo solo sul nostro continuo progredire e avvicinarsi verso il più grande bene possibile sulla terra: perfezione cioè cui noi possiamo prepararci» (*Religion innerhalb der Grenzen*, in *Werke*, VI, pp. 234 e sg.).⁴⁹ Queste prospettive di speranza in Kant si rivolgono infine ad un regno morale di Dio su questa terra, illustrato dal cittadino. Certo la miseria tedesca ha sempre di nuovo tenuto lontano dalla reale dinamica storica quest'immagine di desiderio e così in Kant essa rimase particolarmente intensa per interiorità e per astrattezza eternamente lontana. Ma appunto in Kant questa astrattezza e lontananza non contornava alcun al di là, bensì esclusivamente un cielo in una umanità che lavorava a elevarsi e che si voleva promuovere. E' all'umanità che servono i postulati che riferiscono le idee dell'incondizionato (Dio, libertà, immortalità) puramente alla moralità. E' in funzione dell'umanità che gli ideali valgono come «concetti regolativi di ciò che è perfetto e compiuto nel campo della ragione umana». Così

postulati, idee dell'incondizionato e ideali rappresentano un paesaggio stellare del tutto peculiare, un cielo stellato della ragione pura pratica. E la corrispondenza dell'immagine si spinge così lontano che tutte queste luci severe pari a stelle irradiano la loro sublimità solo in modo puramente normativo, senza rischiare empiricamente nel cielo notturno gli spazi intermedi. «Così è dell'*ideale della ragione*, che deve sempre esser fondato su concetti determinati e servire di regola e di modello, sia per attenersi sia per giudicare» (*Werke*, III, p. 391).⁵⁰ Kant non vuole affatto far parte della schiera di quanti hanno acceso la loro luce al fuoco di Platone, ma il suo proprio idealismo rivela come egli abbia trasposto in parte gli archetipi o le idee platonici dall'essere metafisico nel dover essere morale. Ivi ora essi irraggiano nel puro, anche troppo puro futuro, nel cielo non mediato della volontà buona e dello scopo finale morale.

La purezza che non si trova qui fu cercata in avanti, ma dapprima in alto. Quest'ultima direzione è quella del mito, che le città commerciali ioniche e siciliane avevano abbandonato. L'illuminismo ateniese, con i sofisti che denunciavano già l'autorità terrena come pura pretesa, era giunto persino a proclamare che non esistevano né autorità celesti, né dèi. Rispetto ad essi *Platone* rappresenta la reazione dell'aristocrazia e del mito, ma non solo questo, come si comprende facilmente se si ha presente l'elevatezza, anzi la particolare luminosità del più pericoloso e grande idealista. A Platone, pensatore del desiderio come non ce n'erano ancora mai stati, risultò più facile credere all'invisibile che al visibile, e la tensione verso l'alto divenne in lui una passione, un eros, un'emulazione da ultimo culminante nella cosiddetta visione dell'invisibile. Come se il mondo fosse immerso in una luce crepuscolare e solo gli archetipi concettuali in esso fossero il vero, l'unico reale, l'adempimento nella purezza non sensibile. Una terra del desiderio in tutto e per tutto, con molti riferimenti reazionari all'ordinamento spartano, e sentimentali alla quiete egizia e tale che come regno delle figure e dei generi copriva il mondo, lo duplicava concettualmente, articolandolo gerarchicamente e velandolo idealisticamente. Tuttavia proprio per l'intensità del desiderio opera qui un forte elemento emozionale che conduce sino alla visione puramente spirituale. Così il desiderio, che vuole cogliere il simile, non vuole affatto coglierlo in un qualcosa di sensibilmente già presente. Così l'eros, che non deve consistere

solo del simile, ma anche della spina del dissimile, della mancanza presente e così, sempre di nuovo spinto in avanti dialetticamente, né possiede né non possiede il tesoro della giustizia, bensì lo cerca. E altrettanto carica emozionalmente è non da ultimo anche l'immagine dell'agone, della gara, in cui l'eros sempre amabile, anzi burlone, come lo rappresenta Platone nel *Simposio*, diventa nel *Fedro* colui che inizia e dà forma a ogni cosa. Se l'eros del *Convito* (203 c-e) vive del passaggio dal non avere all'avere e viceversa, come «figlio di Ingegno e di Povertà, con le qualità di entrambi», nel *Fedro* (247 b, c) è un'ala e un tiro di cavalli, agente propulsore in direzione della perfezione, «per l'erta che conduce alle volte celesti e le volte ruotano ora con gli stessi dèi intorno al grande essere, privo di colore e senza figura e inafferrabile». In tale direzione guarda l'*amore* per la saggezza, una visione dialettica, nella misura in cui essa, soprattutto nel *Parmenide*, abbraccia determinati opposti come l'uno e i molti, il simile e il dissimile senza essere, come in Eraclito, una dialettica oggettiva che attraversa la totalità del mondo. In suo luogo qui il mondo persiste nel dualismo di due sfere, la più alta delle quali appare appena nello spazio tenebroso della sfera inferiore. Certamente anche con tutte le sue figure geometriche e i generi quantitativo-qualitativi alla rovescia, offrendo quella bellezza che penetra ancora nel neoplatonismo del monologo di Faust: «Come scendono e salgono le potenze celesti / E i secchi aurei si tendono! / Vanno su ali che spirano grazie / Dal cielo attraverso la terra, / Armoniosa universa risonanza». Ciò in Goethe resta monistico nonostante ogni trasparenza, abbracciando o, meglio, trionfando di ogni eco dell'immagine dei due mondi mediante l'ampia natura sive deus spinoziana. Ma in Platone il paesaggio della scala celeste, successivamente delle vetrate delle cattedrali, è chiaramente un mondo che dalla luce procede verso la notte, dalla notte verso la luce. In Platone il mondo è del tutto inintelligibile a partire da esso stesso, anzi in sé, in quanto vuoto spazio, neppure presente: solo la μέθεξις, la partecipazione che accoglie le idee, la παρουσία, la presenza comunicantesi delle idee forniscono alle cose, ascensivamente, le loro qualità, i loro generi, il loro carattere palmizio, leonino, bello, buono. E si tratta di un mondo torbido, mera imitazione, se comparato con la pura scala celeste, con l'ascendente piramide delle idee che, ontologicamente sempre più vera, sale a sempre maggior perfezione. Ma il suo vertice deve

essere l'*idea del bene*, quale unica e ultima determinazione che introduce nell'indeterminatezza mistica dell'essere supremo. Al contempo questa idea deve essere la causa finale dell'intera méthexis e parousia, ritornando così a quel forte elemento di desiderio che fin dall'inizio con la nostalgia, l'eros, l'agone, come abbiamo visto, ha accompagnato la visione apparentemente così contemplativa di Platone. Di qui, dall'idea suprema del bene (Platone la chiama, lui stesso non senza causa finale, το μέγιστον μύθημα, la sua dottrina più importante), Platone vuole trarre anche il fondamento per la sua attività riformatrice, insieme con l'utopia gerarchica e con la sua equiparazione ricca di conseguenze fra perfezione sempre maggiore e sempre maggiore consistenza dell'essere e viceversa. Quest'ultima equiparazione renderebbe il paesaggio di desiderio che ha nome platonismo addirittura sempre più-reale, quanto più esso s'innalza nell'etere delle idee; un'ipostasi idealistica (quanto più perfetto, tanto più reale), che si farà avvertire da ultimo sino alla prova anselmiana dell'esistenza di Dio (ens perfectissimum-ens realissimum), anzi sino all'essere-per-sé sempre più denso di realtà dello «spirito assoluto» hegeliano. Con ciò è fornito al contempo lo sfondo più chiaro (e contrario) per la determinazione ideale, ma non reale, dello «scopo morale finale» kantiano, quale scopo che presuppone certo, come tutti gli «archetipi normativi» di Kant, il platonismo con la sua teoria dei due mondi, ma abbandona proprio l'essere reale, persino quello che ascende con gli ideali. Rispetto all'idea ultima, quella del bene, la terra ideale è la stessa, ma per Kant essa vive solo nella speranza e in un avvicinamento purtroppo solo infinito alla propria realizzazione, mentre per Platone essa gode della realtà più piena, sottratta ad ogni divenire. Soprattutto nell'opera della vecchiaia, nel *Filebo*, Platone ha sviluppato l'idea del bene come un simile sole centrale teleologico-reale, con due accessi, piacere e intelligenza al contempo, proprio in quanto «più di tutto desiderabile e (realmente) perfetto in assoluto» (61 a). E questo tratto centripeto fornì l'elemento eliotropico al *platonismo dell'eros e dell'agone* operante successivamente in filosofie altrimenti così poco dualistiche, ma teleologico-reali, come le filosofie di Aristotele, Leibniz e Hegel stesso. L'eros in Aristotele è l'impulso (ορμή) della materia verso la forma, al livello più alto verso la forma pura = Dio; così qui il mondo splende come forma che prende corpo. In Leibniz l'eros è l'inquiétude pousante ovvero la

tendenza delle monadi a un rispecchiamento (re-praesentatio) sempre più desto, sempre più ricco dell'Universo; così qui il mondo splende come luce che si rende chiara. In Hegel l'eros è la forza di penetrazione della configurazione e riconfigurazione dialettica, a partire dall'Ade dell'astratto in-sé, attraverso la giungla del fuori-di-sé fisico, all'essere-per-sé della cultura; così qui il mondo splende come processo del contenuto spirituale che si riversa fuori di sé e che ritorna a se stesso. Sono tutti idealismi, questi, nella direzione eterea del loro desiderio e della loro finalizzazione, ma idealismi che non solo non sarebbero diventati obiettivi senza il regno gerarchico platonico, ma che hanno inoltre arricchito la conoscenza proprio del mondo a partire da esso stesso, ben oltre Democrito e il democritismo. In particolare grazie all'inclusione della piramide delle idee originariamente così statica in un succedersi processuale, con ciò apparve appunto una prospettiva nuova, per nulla esaurita: la prospettiva della teleologia immanente.

Bruno e l'opera d'arte infinita; Spinoza e il mondo come cristallo

E ora il pensiero si volge nuovamente all'esterno, per guardare con occhi nuovi la materia. Fu ciò che accadde negli atteggiamenti moderni, borghesi, nella misura in cui erano votati all'al di qua e basta. In quanto volevano entrare nel giardino dell'al di qua non solo per lavorarvi, ma anche per godervi. Già Talete e Anassimene avevano lasciato che l'acqua fecondatrice, l'aria vivificante circondassero ogni cosa, ed entrambi in modo già devoto al mondo. La materia venne innalzata e animata, anche l'elemento etereo, anzi proprio esso vi trovò il suo posto. Ma mai ciò accadde in modo più splendido e soprattutto ampio che nella concezione di *Giordano Bruno*, concezione che finalmente vuole di nuovo essere una concezione materiale-immanente al pari di quella dei primi pensatori jonici (Bruno li esalta consapevolmente), anche se il suo sguardo arriva lontano. Nell'epoca delle scoperte geografiche e della rivoluzione copernicana il campo del consueto diventa troppo stretto: «E' palesemente folle», dice Bruno, «pensare che non esistano altre creature, altri sensi, altro intelletto che quelli a noi noti». Nasce qui un desiderio, esso stesso smisurato, per l'infinito, l'eroico furore,⁵¹ un sentimento oceanico, una coscienza cosmica

pari a quella di chi su un'alta vetta ha sotto di sé le nubi e intorno e su di sé solo il sole e le stelle. E' così che si presenta Bruno, il cantore filosofico dell'infinità, nello spirito di Copernico ma anche ben oltre Copernico, perché Bruno valica la stessa volta celeste in cui questi aveva lasciato le stelle fisse. La prospettiva di un infinito nell'al di qua si è aperta in pittura, nel vasto orizzonte di Jan Van Eyck prima che nel pensiero, nonostante i grandi lavori preliminari di Alano di Lilla e soprattutto di Nicola Cusano. Ora questo nuovo spazio, uno spazio centrifugo, si spalanca tutt'intorno alla terra, non solo all'orizzonte, ma anche allo zenit: così non solo la terra, ma anche il sole dilegua come centro, resta solo la sfera infinita che ha il suo centro ovunque. Inoltre il «minimo» e il «massimo» debbono armonizzarsi nell'infinito che si estende: il minimo come punto, atomo, monade; il massimo come universo in cui è compresa questa abbondanza d'individualità. E non numericamente come in un morto spazio, bensì in modo che l'inesauribile attività del principio insito nel mondo pone un'abbondanza di configurazioni altrettanto ricca e differenziata. Ma al contempo la *totalità* dell'universo viene celebrata come armonia di tutte queste differenze, cosicché davvero l'ebbrezza del mondo, salita così in alto, contempla, vorrebbe contemplare sotto di sé tutte le nubi dell'esistenza. E dunque anche la differenza tra ombra e luce e, prima di tutto, le ombre stesse; anch'esse debbono risolversi nell'armonia, sub specie totius, al pari di simile e dissimile, di quiete e moto, infine di possibilità e realtà. Soprattutto quest'ultimo tratto, la negazione di una possibilità peculiare, ancora sussistente nella *totalità* del mondo, l'affermazione di un universo concluso che si è ormai per così dire riversato in realtà - rappresenta una strana cesura nella stessa prospettiva infinitistica di Bruno; e proprio conformemente all'immagine di desiderio di una *perfezione cosmica già presente*. Perché, secondo Bruno, solo le cose finite non sono tutto ciò che potrebbero essere, anzi la potenza formatrice insita nelle cose non si stanca mai per lui di creare forme nuove, ma nella totalità dell'universo possibile e reale debbono coincidere perfettamente, perché esso stesso è il perfetto. Se esso avesse in sé ancora una possibilità irrealizzata, non tutte le possibilità sarebbero in esso realizzate, quindi - argomenta Bruno - mancherebbe di qualcosa, dunque non sarebbe perfetto. Ma così Bruno non solo ha trasposto all'universo il concetto classico e rinascimentale di armonia, in cui si pretende che l'arte sia giunta

ovunque alla meta, ma anche l'ens perfectissimum della teologia scolastica. Aggiungendovi in sovrappiù, contro ogni evidenza circa le palesi non-realizzazioni del mondo, il «possest» divino, il «poter essere» del Dio di Cusano come quello della realtà assoluta, in cui eo ipso tutte le possibilità sono realizzate. In tal modo Bruno ha proprio di nuovo introdotto nella sua infinità una finitezza, quella dell'essere conchiuso statico nell'immensità, nella totalità dell'universo; qui dunque, rispetto al futuro, la volta celeste non è ancora saltata. La seduzione in tal senso - com'è ovvio nel grande antiteista - non è data dalla teologia, bensì in ultima analisi dal grandioso paesaggio di desiderio di un mondo come *opera d'arte perfetta*. E l'opera d'arte rimanda all'artista, ad un artefice divino - immanente all'universo e artefice magistrale proprio nell'intimo della natura stessa. Ma così Bruno reinsedia la possibilità se non nel totum dell'universo, tuttavia per ogni singolo elemento che si configura all'interno di questo totum e innanzitutto per l'elemento magistralmente operante in esso: la «natura naturans». Questa è il fuoco vitale, che attraversa, formandole, le cose, il πῦρ τεχνικόν eracliteo, ma *inseparabilmente connesso con la materia*. La materia è il grembo fecondo che contiene potenzialmente tutte le forme e configurazioni formali delle cose e le dà al contempo alla luce per *la propria potenza*: «Così perveniamo a una intuizione più degna della divinità e di questa madre-natura, che ci produce nel suo grembo, ci conserva e di nuovo ci accoglie, e non crederemo più oltre che esista un qualche corpo senza anima o addirittura, come molti dicono mentendo, che la materia non sia altro che un letamaio di sostanze chimiche» (*Werke*, 1909, vi, pp. 120 e sg.).⁵² La materia ha «dimensioni» diverse sotto forma di uomo o sotto forma di cavallo, sotto forma di mirto o di occhio, ma ha in sé uniformemente la potenzialità di tutto ciò e al tempo stesso la potenza per formarlo e imprimerlo. È il medesimo principio materiale che dà forma nei metalli, nelle piante e negli animali, che pensa e organizza nell'uomo, solo ch'esso si manifesta in modi infinitamente diversi. Conseguentemente Bruno liquida, definendola una pura astrazione, la separazione tra materia informe e forma immateriale. Celebra invece la materia stessa come «dator formarum», al contempo natura-madre (natura naturans) e natura delle forme (natura naturata); egli porta così a compimento la «naturalizzazione» di Aristotele, spinta sempre più radicalmente in direzione del materialismo dal suo successore

Stratone, dal suo commentatore Alessandro di Afrodisia, da Avicenna e Averroè, da Avicbron e dagli amalriciani. In direzione di un materialismo certamente qualitativo, in cui la materia si presentava ampiamente in figura umana, nella figura viva e creativa dell'uomo rinascimentale, con dimensioni rinascimentali. La materia del mondo era altrettanto ricca di un «Vulcano» fabbro anche in Paracelso, altrettanto ricca di «spiriti originari» in Jakob Böhme. «Tra le proprietà innate della materia, il movimento è la prima e la più eminente, non solo come movimento meccanico e matematico, ma ancor più come impulso, spirito vitale, tensione, come - per usare l'espressione di Jakob Böhme - tormento della materia»: questa fase di Marx nella *Sacra famiglia* vale anche per Bruno, insieme all'osservazione: «La materia, nel suo splendore poeticamente sensibile, sorride a tutto l'uomo». Anzi quest'osservazione vale soprattutto per Bruno, per il mondo come opera d'arte. Per l'immagine, concepita dal desiderio, di un uomo come figlio nella madre natura, per l'entusiasmo che vuol sapersi una cosa sola con l'al di qua dell'infinità. Dove il tutto sta per il Tutto e la natura pare essere perfettamente al suo posto già nel posto ch'essa occupa attualmente.

Anche il pensiero che non teme di essere edificante prima si purifica per essere chiaro. Lo specchio del conoscere viene esaminato per vedere se presenta macchie o parti non levigate prima di adoperarlo. Dapprima l'esame riguardò l'inganno dei sensi, successivamente, e il passo fu anche più importante, esso riguardò le componenti logiche impure, in particolare quelle di natura emozionale. Bruno non credeva di vedere alcun impulso a chiarire il pensiero altrimenti che spaccando le finestre e ampliandolo in tutte le direzioni. *Spinoza* invece, proprio mentre intraprendeva anch'egli il misterioso cammino verso l'esterno, scrisse il *Tractatus de emendatione intellectus*. Questo trattato è di natura etica e non solo - come è ovvio nel più convinto dei razionalisti - di natura gnoseologica; e tuttavia con tanto maggior zelo egli vuol purificare proprio l'intelletto dal frastuono degli affetti che l'offuscano e l'indeboliscono. Di essi fa parte ciò che seduce ad amare beni caduchi (il piacere dei sensi, la ricchezza, gli onori esteriori), a differenza del bene duraturo e dell'oggetto di una vera vita. Fa parte di tali affetti tutto ciò che brilla solo per tale seduzione, a differenza del rischiaramento vero che l'incorruttibile intelletto conquista nella certezza e che solo

concede una gioia costante. Di conseguenza qui pare non esservi spazio alcuno per i desideri, in quanto il desiderio, e innanzitutto la speranza, porta con sé quell'incertezza che reca danno sia alla gioia che all'orgoglio del conoscere. Anche più chiaramente nella sua *Etica* Spinoza ha cercato di recidere tutti questi «affetti inadeguati» in quanto portatori di «idee inadeguate»; e con ciò non solo il pentimento e affetti depressivi di tal sorta, ma anche la speranza e gli affetti che le fanno corona, a causa della loro «incertezza» (*Et.* III, Definizione degli affetti 12). Di più, idee inadeguate senza alcun riferimento reale si celerebbero anche in tutti i giudizi qualitativi e valutativi come «il bene, il male, l'ordine, la confusione, il caldo, il freddo, la bellezza e la bruttezza» (*Et.* I, Appendice). E tuttavia lo stesso filosofo ha delineato nel suo sistema uno dei più sereni paesaggi ordinati del mondo - proprio sul fondamento di ciò che egli chiama evidenza razionale. Non senza contraddizione (in Spinoza spesso particolarmente avvertibile, proprio perché egli sviluppa diverse serie di pensieri con una consequenzialità tale ch'essi non consentono più di essere armonizzati) esiste tuttavia una conoscenza del bene e del male, anzi una conoscenza legata agli affetti: «La conoscenza del bene e del male non è altro che l'affetto della gioia o della tristezza, in quanto ne siamo consapevoli» (*Et.* iv, prop. 8). Ma di più: i giudizi su perfezione e imperfezione dovrebbero essere puramente soggettivi, «modi del pensare» contenenti un criterio falso, puramente antropomorfo (*Et.* iv, Intr.), la perfezione stessa viene però caratterizzata obiettivamente, a tal punto che Spinoza può affermare: «Per realtà e perfezione intendo la stessa cosa» (*Et.* II, Def. 6). Il che significa che non ci deve essere alcun giudizio di valore circa la perfezione, in quanto non esiste alcun grado maggiore o minore di perfezione misurabile nel senso delle opinioni, ma solo un più o un meno nel senso della realtà (*Et.* v, prop. 40) e non c'è nessuna imperfezione obiettivamente reale. Nonostante ogni assicurazione in contrario, si scorge qui il desiderio più perfetto - a non desiderando, in una *filosofia paesaggio di desiderio così perfetto, che in esso non resta più nulla da desiderare*. Tutto questo scaturisce per Spinoza dall'unico genere di conoscenza che ammette: dalla conoscenza sub specie aeternitatis e dalla sua prospettiva. In quanto grandezza della contemplazione in assoluto, che non sprezza nulla, non irride nulla, bensì conosce ogni cosa sotto la forma dell'eternità che è

anche la forma della necessità compresa di ogni cosa: «Le cose non potevano essere prodotte da Dio in altro modo, né con altro ordine da quello in cui sono state prodotte» (*Et. I*, prop. 33). Dunque, diversamente che in Bruno, non spetta all'infinita forza creatrice della natura naturans formare accanto al perfetto anche e proprio l'imperfetto, bensì: «Da quanto precede segue in modo chiaro che le cose sono state prodotte da Dio con somma perfezione; perché sono derivate necessariamente da una data natura che è perfettissima» (*Et. I*, prop. 33, scolio 2). Derivate necessariamente significa qui: come la matematica vale quale tipo di conoscenza esemplare della necessità, allo stesso modo le cose sono derivate more geometrico, con la stessa apodittica consequenzialità, dalla natura divina. Per cui le stesse azioni e impulsi umani (per quanto possano essere per lo più denunciati come «affetti inadeguati» o, neo-stoicamente, come «perturbationes animi») vengono considerati «come se fosse questione di linee, di superfici o di corpi» (*Et. III*, Intr.). In effetti sotto questo aspetto lo spinozismo è un novum: un panteismo *matematico*; il che lo differenzia molto chiaramente dall'entusiasmo bruniano. Ma non lo differenzia invece dalla possente immanenza di Bruno (che ha dietro di sé Avicenna e Averroè), immanenza che con Spinoza diviene davvero per la prima volta figura universale, che concerne e contiene in sé sia la natura naturans che la natura naturata: «Infatti per natura naturante dobbiamo intendere ciò che è in sé e per sé si concepisce, ossia tali attributi della sostanza che esprimono l'eterna ed infinita essenza. Per natura naturata intendo invece tutto ciò che segue dalla necessità della natura di Dio ossia di ogni attributo di Dio, cioè tutti i modi degli attributi di Dio, in quanto sono considerati come cose» (*Et. I*, prop. 29, scolio). Deus sive natura è perciò, in quanto naturante, precisamente il fondamento, ovvero il mondo implicitamente perfetto, mentre in quanto naturato è la conseguenza contenutisticamente eguale ovvero il mondo esplicitamente perfetto. «Così al telaio sibilante del tempo / lavoro al Divino la veste vivente»: questa dichiarazione del goethiano spirito della terra certo separa la sua essenza terrestre dalla divinità universale, pure contiene compiutamente nella totalità la tripudiante identità di natura naturane e natura naturata. E nelle profondità del mondo di Spinoza, cui si volge l'unità di amor fati, di amor dei intellectualis, regna quella pace in cui si spengono all'unisono i suoni sia dei flutti della vita che delle

tempeste dell'azione. Regna lo sconfinato adempimento del desiderio: «Su tutte le vette è pace»; ed è accolta anche l'altra gnomo serafica di Goethe: «Che ogni lotta, ogni battaglia, è pace eterna in Dio Signore». Dunque il pensatore che voleva purificare l'intelletto da tutto ciò che non fosse intelletto, ha infine inscritto nel suo universo il paesaggio solennemente più bello ispirato dall'animo desiderante. Il mondo si presenta qui come *cristallo, con il sole allo zenit, così che nulla proietti la sua ombra*. Nessun Dio interviene qui dall'esterno; e nel *Tractatus theologico-politicus* Spinoza confuta splendidamente che si possa ricavare conoscenza dalla religione, che il *deus sive natura* possa essere scambiato con l'immagine divina di una qualche religione: così egli non è soltanto un panteista matematico, ma anche un materialista panteistico. Con un puro «mondo, che si è fatto da sé» (*Et. I, App.*), con una mondanità della suprema coscienza e una coscienza della suprema mondanità. Nell'oceano unico della sostanza manca il tempo, manca la storia, manca lo sviluppo e ogni molteplicità concreta. Ma lo spinozismo - e ciò costituisce la sua altitudine senza pari - offre un'immagine del mondo che pare non possedere soggettività alcuna, in quanto essa è interamente adempiuta dalla perfetta sostanza-oggetto, e nessun fine, perché il perfetto non ne abbisogna. Lo spinozismo si erge come se fosse eterno il meriggio nella necessità del mondo, nel determinismo della sua geometria e del suo cristallo, egualmente libero da ogni preoccupazione e da ogni situazione - sub specie aeternitatis.

Agostino e la storia finalistica; Leibniz e il mondo come processo di rischiaramento

Il pensiero che guarda fuori scorre lungo le cose. Se tale moto nella sua essenza è *di natura temporale* e procede in avanti, esso si affida ad un flusso, non alla quiete. Ciò che si mira a vedere fuori allora è il procedere, e la quiete non è presente neppure nella totalità, nella sfericità dell'essere, ma solo in un elemento di sbocco, collocato lontano, tardi, anzi solo da ultimo. E caratteristico il fatto che il pensatore del flusso, Eraclito, abbia chiamato il tempo «il primo corpo», anzi su questa linea è stato addirittura preceduto dal pensiero mitico-orfico. Uno di questi orfici, Ferecide di Siro, aveva così collocato all'inizio Chronos,

facendo nascere da esso il fuoco, il soffio aereo e l'acqua, cioè elementi puramente mobili; qui Zeus, il cielo e Ctonia, la terra occupano una posizione di secondo piano. Eraclito, con il suo principio tanto sorprendente quanto orientatore, segue Ferecide; gli dèi dileguarono, il Kronos-Chronos, originario in tutti i sensi, rimase. Ma con ciò fu posto al contempo un secondo tratto della prospettiva inaugurata dal tempo e in esso scorrente: vale a dire la concezione del divenire come *processo* caricato di valore di *rischiamento*. Empedocle aveva indicato, come abbiamo visto, quali agenti del movimento, quali separatori e riunificatori della materia, istanze assolutamente pregne di valore e di interesse come «odio e amore». E a partire di qui divenne ora possibile uno sguardo che coglieva nel mondo un reale *tempo storico*, con una situazione di pace solo al principio e alla fine del mondo. Nel mezzo si colloca l'intervento dell'odio separatore, articolato in tre periodi: il periodo dell'insorgere della separazione della materia, il periodo della sua piena particolarizzazione mediante il compiuto imporsi dell'amore; dopodiché il vortice del processo, libero sia da odio sia da amore, sia da movimento di separazione sia da quello di riunificazione, torna infine a sfociare nello «sfero dell'armonia». Ma anche questo ha natura temporale; perché anche lo sfero è caduco, in quanto irrompe sempre di nuovo in esso l'odio separatore che mette in moto la vita naturale insieme con l'amore nuovamente riunificante. L'elemento peculiare di Empedocle consiste quindi non soltanto nell'introduzione di concetti di valore nella considerazione della natura, bensì nel suo tentativo di periodizzare soprattutto il movimento della natura mediante le variazioni di proporzione tra odio e amore - con lo spegnersi finale di entrambi in una sorta di acosmismo assoluto. Indubbiamente anche qui vi sono ancora alla base determinazioni mitiche come nella dottrina eraclitea del tempo quale «primo corpo» e come per il Chronos iniziatore di ogni cosa in Ferecide. Anzi le determinazioni mitiche del tempo-corpo eracliteo hanno addirittura la stessa provenienza mitica, persiana, delle potenze dell'odio e dell'amore in Empedocle. Il «tempo sconfinato» sta al vertice della genesi del mondo anche nello *Zend-Avesta*; e più operante che mai nel mito persiano è l'antitesi tra odio e amore, personificate nel distruttore Ahriman e nel luminoso Ormuzd. Questo dualismo persiano, rinnovato molti secoli dopo da Mani e della sua setta, afferrò nuovamente, molti secoli dopo Empedocle,

un pensatore della tarda antichità che prima di divenire un padre della chiesa fu manicheo: *Agostino*. Nessun salto su abissi storici se, a questo punto, si accostano quasi al di sopra di tutta la filosofia greca che si sviluppa tra loro, Empedocle e Agostino - in quanto legati al mito persiano, in quanto pensatori di una *lotta processuale*, di una prospettiva di vittoria dell'amore, di vittoria della luce. E in ciò il chiaro compito di Agostino, far socialmente posto a Cristo contro Cesare, acui ovviamente di molto la dualità odio e amore, tenebre e luce. Con una grandiosa drammatizzazione del processo universale mediante la concentrazione di Ahriman, ovvero del diabolico, nel polo dell'odio, di Ormuzd, ovvero del divino, nel polo dell'amore; il mutevole rapporto processuale di odio e amore diventa così il *campo di battaglia tra Satana e Cristo*. Questa nuova prospettiva di una storia universale tesa tra caduta e Giudizio finale appare nei 22 libri del *De civitate Dei* di Agostino, un libro che prepara in modo unico l'attivazione della società clerical-feudale e al contempo molto di più. In effetti questo libro dischiude un altro nesso e un altro contenuto rispetto a quello trattato dell'utopia sociale - un contenuto che infiamma l'intera storia, conferendole tensione e finalità. In tal modo scompare la quiete accolta come data di un *hen kai pan*, concepito come sfera o più tardi come matematica struttura cristallina. Ma scompare anche l'eterno ritorno di un moto circolare, che non conosce altro risultato nella sua dinamica: una sfera sempre di nuovo infranta dalla potenza dell'odio. All'opposto, la storia universale accade una sola volta, insieme con il suo vertice, Cristo; essa diventa la sfera (qui la «pace sabbatica del mondo»), ed è raffigurata come il trionfo della *lux aeterna* che più nulla può turbare. A questa fine deve andare, secondo Agostino, il cammino della storia, in sei epoche (*articuli temporis*), attraverso la notte alla luce, attraverso la guerra e il pellegrinaggio degli eletti e del loro regno di Dio nel mezzo della *civitas terrena* della creatura peccatrice (e della natura decaduta). Qui certo lo scopo finale è già compiuto, già esistente lassù in alto, anzi, per l'onniscienza divina, al contrario, la storia come processo non esiste: «Tutti gli eventi sono già avvenuti in *praedestinatione Dei*... ideo nihil recens sub sole» (*De civ. Dei*, XII, 14). E con una coloritura ulteriore, puramente spaziale, che perviene quasi ad eliminare la categoria del tempo: «La *civitas Dei* è lontana dalla *civitas terrena* quanto il cielo dalla terra» (ivi, v, 17). Cosicché da ultimo il processo storico della luce può sussistere

come mero processo pedagogico, come processo di semplice progressivo rinvenimento della luce, anziché come processo progressivo di *accensione della luce* nella cosa stessa. Tuttavia, nonostante il ripudio di ogni hybris umana, proprio quest'ultimo a cui si tende nella prospettiva di Agostino è ciò che ha operato - certo non nella storia della chiesa, proprio no, bensì nella storia delle eresie. Soprattutto con la concezione di un *tempo orientato*, in quanto tempo irreversibile della storia della salvezza, anche se non fissabile da alcuna modalità datasi sino ad ora della civitas Dei. Questo tempo orientato ha ripreso nuova vita proprio in colui che ha preso maggiormente sul serio il regno di Dio agostiniano, Gioacchino da Fiore, l'Isaia del XIII secolo. Anche per lui lo stato della luce è ancora inesistente, sta solo sorgendo, cosicché non lo si ritrova per mezzo della formazione di stadi storici, perché *sta esso stesso nascendo*. E questa natura orientata del tempo deriva dal principio agostiniano della ricostituzione dell'immagine dell'uomo alla fine della storia, un principio che ha animato in modo decisivo la storia delle eresie. E certamente in virtù del netto accento escatologico che gli è proprio, nonostante la «ricostituzione», la mera restitutio in integrum e nonostante il ripudio, di cui si è detto, di ogni produzione storica (in considerazione del regno di Dio). Ad avere influenza fu soprattutto la grandiosa proposizione-terra di desiderio *contenente in modo visibile un elemento nuovo: «Il settimo giorno saremo noi stessi», «Dies septimus etiam nos ipsi erimus, quando ejus fuerimus benedictione et sanctificatione pieni...»* (ivi, XXII, 30). Sul cammino che conduce a una simile meta Agostino resta, sino a Leibniz, il maggiore scopritore della funzione obiettiva del tempo, e proprio quale funzione del mondo stesso, nonostante i rigidi rapporti mitologici. Poiché Agostino infine sottolineava, in una prospettiva ancor sempre inevitabile del processo, nulla meno che la *mutabilità del mondo* che rendeva possibile il processo stesso. E ciò in un senso letterale, sia negativo sia infine contortamente positivo del concetto di mutabilità - come caduta nella caducità (corruptio, defectus), ma anche soprattutto, come progresso dell'elemento di salvezza (augmentatio, profectus). In ciò tuttavia il concetto del tempo di Agostino (ed è comprensibile come questo primo filosofo della storia sia stato anche il primo che abbia profondamente riflettuto sul tempo) resta stranamente legato alla mera realtà del vissuto, così come all'immagine della clessidra, allo scorrere giù puro e semplice. Il

tempo cola, per così dire, dall'ampolla del futuro senza posa, incessantemente attraverso la strettoia del presente nell'ampolla del passato; e così emerge al contempo un'immagine legata alla gravità, un'immagine che s'opponе al volo. Visto da questa prospettiva, prevale così l'elemento di depravazione, anzi il carattere mortale del corso del tempo, la caduta da un vago futuro attraverso la così stretta attualità del momento in un non-essere-più del passato che continua incessantemente ad ammuccinarsi. La mutabilità, concepita così prevalentemente come corruptio e defectus, significa nel suo tempo unicamente un'imperfezione nell'essere, una mancanza, anzi un male puro e semplice; Agostino crede di poter intrecciare questo tipo di mutabilità con il nulla da cui è stato creato il mondo e in cui «possono svanire anche tutte le cose quae ex nihilo facta sunt» (ivi, XII, 8). Tuttavia, da questo tempo che cade come sabbia della clessidra, Agostino passa dialetticamente al tempo come pellegrinaggio, dal movimento del defectus in direzione del nulla al profectus in direzione della pienezza in attesa. Se l'essere temporale delle creature e del mondo precipita sempre di nuovo nel passato a causa della sua partecipazione al nulla, *l'essere temporale come dispiegamento* penetra nel futuro, da cui ottiene esistenza e un'esistenza infine sempre più vera. A trattenerci e infine a salvarci dall'abisso, secondo la mitologia agostiniana, non vi è certamente altri se non lo stesso creator mundi, dunque Dio; non si darebbe altrimenti alcun processo verso l'alto. Anche così però l'accadere, anziché scorrere unicamente nel nulla specifico del passato, è posto nel dispiegarsi del futuro, nella realizzazione delle sue possibilità, in particolare delle possibilità prestabilite della salvezza. Il cui contenuto in Agostino è di nuovo in ogni caso del tutto al di fuori di qualunque temporalità, è essere senza alcun tempo: «Considera il mutamento delle cose, così troverai erit e fuit; pensa a Dio, troverai l'est in cui non può esservi né erit né fuit» (*In Joh. ev. tractatus* 38, 10). Con ciò persino da tutte le dissonanze del tempo s'innalza la quiete cristallina, ma come quiete della *fine della storia*. Una quiete totalmente estranea al panteismo, una quiete non della sfericità cosmica, bensì della profondità assolutamente trascendente, una quiete non spaziale, ma eterna. «Nunc stans aeternitas»: è questa in Agostino la luce originaria, che spunta solo dopo che si è pienamente concluso il rischiaramento cosmico-storico.

Un pensiero carico di temporalità si rivela per lo più carico anche d'umanità. Perché perire e nascere non sono solo contemplati, ma li si sperimenta dapprima molto da vicino nel proprio corpo e nel proprio essere. Anche se il tempo non è in alcun modo la forma del senso interno, ma è in tutto e per tutto un modo d'esistenza materiale, la coscienza del tempo dischiude, più di quella dello spazio, una tensione e una finalità nell'essere. Si riscontra per ciò in tutti i pensatori che guardano fuori di sé e, ciononostante, sono pieni di impulsi soggettivi, una dinamica delle cose altrettanto ricca di impulsi. Ha luogo un intreccio tra processi emotivi e processi cosmici, sul tipo di quello indicato per la prima volta da Empedocle con «odio e amore»; ma presente anche, nel grande pensatore progressista dello sviluppo, Aristotele, come ὁρμή, cioè come «l'impulso della materia verso la forma», già indicato, poi come «autorealizzazione della forma nella materia». Questo intreccio, al termine del mondo antico, congedandone la società per prospettarne una nuova, ricolma infine l'agostiniana prospettiva universale di un pellegrinaggio militante. Tutto ciò si rafforza con la coscienza così consapevole e ricca di soggettività e, in definitiva, così dinamica della borghesia incipiente dell'età moderna. Coscienza che si presenta proprio come *tendenza alla luce*, come *luce tendenziale* e non già come compimento spaziale della luce. Uno dei tratti fondamentali da Eckart sino a Hegel in questo paesaggio filosofico in cui predomina il tempo (dunque nel non - o nel non-ancora-spinozismo) è il corrispondersi di autorischiaramento e di rischiaramento del mondo, cosicché il fiat lux è presente e riecheggia in entrambi gli ambiti. Qui troviamo *Eckart*: il fondamento di tutto ciò che è, si esprime; l'uomo è la sua parola suprema e in esso il fondamento conosciuto ritorna nuovamente a sé. Se le creature non pensanti sono le orme del fondamento manifestatosi, l'anima pensante è la sua immagine stessa, liberata da ogni celata oscurità. Segue *Paracelso*, ovvero la dottrina del fondamento come potenza creatrice stessa della natura, sia all'interno che all'esterno, nella febbre come nell'uragano, nell'uomo come nel mondo. Ma l'uomo è il rappresentante supremo di questa natura naturans e il suo compito consiste nel rafforzare e purificare sempre di nuovo il divenire delle cose. Dio vuole che sia portato a compimento tutto ciò che egli ha iniziato e lasciato incompiuto: il medico come filosofo, il filosofo come medico appartengono così interamente a questo

processo di purificazione. La purificazione avviene alchemicamente, in un senso molto ampio del termine: sia come distillazione delle parti impure, sia come intensificazione della virtus, della capacità, della pienezza vitale. Tutto ciò deve avvenire grazie alla fedeltà alla natura, cioè all'«immaginazione» fedele alla natura naturans che conosce la «quintessenza». Vale a dire, che conosce l'estratto dell'essenza essenziale di ogni cosa, la prosecuzione del «maggio macrocosmico»; lo stesso Giudizio finale è compreso qui in termini chimico-morali, morali-chimici. A Paracelso segue *Jakob Böhme* - a lui affine proprio in tale processualità distillatrice - ovvero la dottrina del disvelarsi dell'oscuro fondamento originario mediante tormento, scaturigini, qualità sino al regno della luce. «Se si vuol parlare di Dio e dire cos'è, bisogna considerare attentamente le forze della natura». Queste sono però (e cose del genere non s'erano più udite a partire da Eraclito) esse stesse lotta tra opposti. Così dapprima: «La natura ha in sé due qualità, una amabile, celeste e santa, e una furibonda, infernale, assetata» (*Aurora*, Prefazione, 9); ciò ricorda ancora l'antica dualità manichea. Ma interviene poi lo sviluppo: «Tutte le creature sono fatte a partire da queste due fonti sorgenti, e tutto ciò che cresce sulla terra vive e zampilla dalla forza di queste qualità... Poiché ogni cosa ha la sua grande mobilità, il suo percorso, il suo corso, il suo sorgere, urgere e crescere mediante questa sua duplice sorgente» (ivi, cap. 2, 1); conseguentemente si va dal manicheismo alla dialettica oggettiva. Con sette «spiriti originari» ovvero «figure della natura», partendo dall'asprezza, dall'amaro e giungendo mediante il fuoco del fulmine sino alla calda luce, al suono della gioia, all'intero corpus naturae e al Cristo nell'uomo, «mille volte più grande del Padre», vale a dire, l'inizio non sviluppato, il fondamento originario. Così qui l'auto-esplícitarsi del fondamento non è solo come in Eckart il suo *autoconoscersi* ma, oltre a ciò, anche il suo *autocorreggersi*. Una tematica, che a parte i giorni e le notti chimiche con cui compariva in Paracelso e Böhme, da qui in poi non sarà più smarrita nella filosofia processuale.

Tutto ciò, benché intendesse assolutamente essere pensiero che diviene luce, non era ancora oltre i suoi fermenti. Pertanto la sua violenta tempesta interiore ed esteriore non costituiva ancora, rispetto al cristallo dello spinozismo, uno specifico contraltare dotato di propria autonomia. Questo è fornito solo nel paesaggio,

che si rischiera vigoroso e ampio, designato dal nome di *Leibniz*. Quindi dal pensatore dell'illuminismo genetico, mediante una percezione e un'esplicazione del contenuto del mondo che si sviluppa attraverso un rispecchiamento sempre più chiaro, sempre più distinto. Nonostante ciò, Leibniz abita il paesaggio della processualità calcato prima di lui da Paracelso e Böhme; gli è addirittura essenziale, nella ricchezza che lo contraddistingue, questa dimensione rinascimentale specificamente tedesca. L'illuminismo leibniziano, in armonia con il suo genio razionalistico, ha abbandonato il sobbollire delle storte alchimistiche e al posto del fornello schiumante dell'oro interviene una serie continua di intensità di accrescimento della luce, ma appunto questo incremento della luce forma in Leibniz il *mondo come processo di rischiaramento*, il paesaggio della sua perfectibilité. In questo contesto risaltano particolarmente cinque punti principali, che mostrano tutti uomo, tempo e mondo intrecciati e connessi al processo di rischiaramento. In primo luogo ogni essere qui consisterebbe di punti di forza psichici, ognuno dei quali è una piena vita interiore, che non ha alcuna finestra sull'esterno, ma ritrova, cioè rispecchia in sé tutto l'esterno. In secondo luogo queste monadi nel rispecchiamento sono caratterizzate da un appetitus, da una tendenza, perché sono concepite come cittadini del mondo illuministico, tutti della schiatta che anela a pervenire dalle tenebre alla luce, e per Leibniz non esiste nient'altro che questo appetitus della luce. In terzo luogo, la tendenza, come «inquiétude poussante», si manifesta *esplosivamente*, soprattutto se compressa, e Leibniz utilizza qui l'equivalenza arciprocessuale, a lungo non più udita, dello spazio aperto e del futuro: «Come in un corpo elastico compresso la sua dimensione più ampia è presente come tendenza, così nella monade la sua condizione futura»; e ancora, in una replica a Bayle del 1702: «Si può dire che nell'anima, come in tutti gli altri luoghi, il presente cammina gravido del futuro». In tali determinazioni la dialettica oggettiva ha raggiunto più chiaramente che mai fino allora la connessione strettissima con il processo, e precisamente come connessione essenzialmente mediata con il futuro, non solo con il passato (cfr. E. Bloch, *Subjekt-Objekt*, 1951, pp. 123 e sg.);⁵³ e ciò nonostante la barriera che anche Leibniz frappone di fronte al vero futuro, all'elemento realmente *nuovo*. In quarto luogo, proprio perché immanente, propria alle monadi stesse, la tendenza possiede il suo

verso-dove come a-che-scopo; sarebbe anzi impensabile senza tale *relazione di finalità*. Leibniz si differenzia qui, anche in questo punto, prima di tutto da Spinoza e non meno da Bacone e da Hobbes che hanno tutti respinto la categoria della finalità; Spinoza la chiamava l'asilo dell'ignoranza. Inoltre questo ripudio era principalmente diretto contro l'equiparazione di teleologia e teologia, quindi contro una finalizzazione trascendente posta mediante una volontà divina, una provvidenza divina e cose simili. Ma lo stesso Spinoza non evitò la categoria di finalità dove la vedeva agire in termini naturalistici, ovvero nell'opera umana e non in una cosiddetta opera di Dio: e l'ha di fatti impiegata ad es. nella definizione dello stato come macchina costruita dagli uomini al fine di accrescere il loro benessere. E per quanto Leibniz voglia fondare in ultima analisi il suo concetto di fine nella finalità divina del meglio possibile, ovvero con un concetto-limite metafisico, non annulla con ciò il determinismo causale che non ammette eccezione; anzi il determinismo domina, come in una macchina, al fine di raggiungere lo scopo. E il concetto di fine è correlato proprio alla tendenza immanente quale connessione nell'orientamento del mondo naturale e del mondo morale. Esso garantisce la perfectibilité del mondo, di conseguenza non solo l'armonia di tutte le attività delle monadi, bensì la rappresentazione sempre più chiara dell'universo nelle monadi, sino a che il mondo si trasforma nella chiarezza suprema del suo contenuto. In quinto luogo, Leibniz, con un pensiero autenticamente processuale, ridischiuso per la prima volta dai tempi di Aristotele il concetto della *possibilità*, concepita sia come «dispositio» al dispiegamento in ogni monade, sia come «regno delle infinite possibilità», di cui il mondo esistente costituisce una realizzazione parziale. La «disposizione» è l'immanenza virtuale dei predicati nel soggetto, di nuovo con un netto riferimento alla tendenza: «Omne possibile exigit esistere». D'altro canto il «regno delle infinite possibilità», di cui il mondo presente costituisce una realizzazione parziale, nonostante la localizzazione puramente teologica conferitagli da Leibniz, significa un gigantesco orizzonte di possibilità, che si estende (in forza delle «disposizioni» in esso presenti) anche allo stesso mondo che abbiamo di fronte. Ciò basti in questo contesto, quello del paesaggio processuale, a proposito dei cinque punti fondamentali di una *teoria dello sviluppo universale sub specie perfectionis in luogo di una teoria della perfezione universale*

sub specie aeternitatis. Leibniz, rappresentando una costruzione graduale inorganico-organico-umana dell'universo come climax del rischiaramento, pone il processo pluralistico-dinamico di tale climax come altrettanti terrazzamenti ascendenti verso la perfezione. «Ogni sostanza è come un mondo intero e come uno specchio di Dio o di tutto l'universo che essa esprime a suo modo» (*Philos. Schriften*, Gerhardt, iv, p. 434)⁵⁴ -vale a dire in modi sempre più chiari e distinti. Costantemente ascendono e si intensificano così l'attività autonoma delle forze e lo sviluppo autonomo delle cose, con lo scopo finale di una chiarezza, che rappresenta sia la «macchina divina» sia lo «stato divino», ovvero lo stato della perfezione suprema. «In virtù di questa armonia le stesse vie della natura conducono alla grazia» (*Monadologia*, § 88): questa è l'utopia del processo universale leibniziano, in luogo dell'unità spinoziana di natura e grazia e contro l'intervento trascendente della grazia di Agostino. L'«oscuro fondamento», la «tenebrosa assenza di fondamento» di Jakob Böhme non ha parimenti spazio alcuno in questo razionalismo ab ovo usque ad finem. Solo il tardo Schelling rinverrà di nuovo ad esso, non senza uno scopo ben altrimenti oscuro, vale a dire reazionario, ma, oltre a ciò, non senza la forza del ricordo del fatto che proprio nell'elemento desiderante, volitivo, dinamico della tendenza leibniziana si cela anche altro, oltre al mero logos della ratio. Di qui la distinzione schellinghiana tra elemento del fatto-che ponente, volitivo ed elemento del che-cosa razionale nel processo (accennato in termini aristotelici come distinzione tra οτι e διότι, in termini scolastici come distinzione tra quodditas e quidditas). «Il primo esistente, questo *primum Existens*, è quindi nello stesso tempo l'accidentale primo (l'accidente originario). Tutta questa costruzione incomincia dunque col sorgere dell'accidentale primo - del dissimile da sé essa incomincia con una *dissonanza*, e deve incominciare così» (Schelling, *Werke*, x, p. 101).⁵⁵ Se si accantona la mitologia della «caduta» che Schelling aggiunge a questo primo essere, con il fattore di intensità del processo pensato con il termine böhmiano di «assenza di fondamento» viene veramente considerato un elemento processuale imprescindibile. Poiché se la crescita della chiarezza cosmica avesse assolutamente solo elementi *razionali*, non ci sarebbe nulla ad attivare la crescita con un agente *intensivo*. Non esisterebbe inoltre nessun processo se questo non dovesse portare in luce, manifestare qualcosa, che non

è affatto già ab ovo quidditas, anzi in esso non esisterebbe neppure la categoria leibniziana della relazione. Al suo posto, anzi al posto delle differenze di chiarezza all'interno di una quidditas puramente logica, non vi sarebbero assolutamente distinzioni e nessi, bensì la coincidenza di tutte le relazioni in un'identità a-processuale. Come avviene, in modo del tutto consequenziale, nel razionalismo totale di Spinoza, in conformità alla sua radicale esclusione del processo. Ma quanto mai significativamente anche il concetto di processo in Böhme deriva infine dall'oscuro-intensivo lottare verso l'alto e dalla sua aurora; quanto mai imprescindibilmente la categoria complessiva di processo abbraccia sia un *processo di risanamento* che un *processo giudiziario*, quanto mai sono entrambi connessi a una negatività che il processo deve risanare e correggere. E in ognuna di queste sue configurazioni il processo deve essere - conquistato; perché rimanda a un elemento irrisolto, rimanda a un non-dover-essere che gli è alla base, senza che il processo vi trovi il suo fondamento. Per questo proprio Hegel - per quanto lontano gli fosse l'irrazionale schellinghiano, che anzi criticava aspramente - ha ripreso e riconosciuto integralmente l'antica böhmiana «resistenza» proveniente da un'assenza di fondamento. Per questo le intenzioni leibniziane in direzione della dialettica sono acuite da Hegel così dinamicamente, vale a dire trasponendo l'agente propulsore del processo nella negazione. Mentre questa come «punto notturno e di svolta dell'esistenza» di volta in volta crea al contempo tensione e mutamento, un momento di non-fondamento viene ad esser posto stabilmente nel continuum leibniziano, e con ciò esso è certamente di nuovo logicizzato. Ma in tal modo nel perfezionismo leibniziano, anzi nell'idea del processo come semplice esplicazione dell'amore di sé e della conoscenza di sé divini a partire dalla perfezione, penetra un lievito, un elemento di nerume: «Questa idea degrada fino all'edificazione e a dirittura all'insipidezza quando mancano la serietà, il dolore, la pazienza e il travaglio del negativo» (Hegel, *Werke*, II, p. 15).⁵⁶ Il negativo, questa gigantesca forza propulsiva, nella prospettiva processuale hegeliana è la «disuguaglianza della sostanza con se stessa» proprio in quanto il positivo è solo l'«essenza» che si compie mediante il suo sviluppo. L'essenza come essente nella verità, questo essere autentico o, in termini hegeliani, l'Assoluto, si pone interamente al culmine della conservazione genetica del mondo, vale a dire alla sua fine. La temporalità trionfa così come vero luogo di

produzione, quanto meno nel mondo del divenire-per-sé storico; e così l'essenza nel suo essere-per-sé vive solo come scopo. Il mondo processuale in quanto dominante di questa tonica diviene ora un perfetto *archetipo di fioritura e frutto* a differenza di quello del cristallo. «Dell'Assoluto debesì dire che esso è essenzialmente risultato e che solo alla fine è ciò che è in verità» (ivi, p. 16).⁵⁷ Certo anche qui la rinnovata logicizzazione preminente fa sì che la filosofia processuale hegeliana collochi il suo mondo puramente nel pensiero, al punto che, insieme alla differenza e alla negazione, ogni elemento intensivo-materiale deve risultare dallo spirito ed essere null'altro che spirito. E come in Leibniz, anzi più che in Leibniz, tutti i predicati del «risultato» sono ben lontani dall'essere realmente nova emergenti, piuttosto sono già contenuti in ogni stadio in modo fisso, solo non ancora chiaro e distinto. E' questa l'antica barriera contemplativo-anamnestică conservatasi addirittura nelle filosofie processuali sin sulla soglia del marxismo. L'anamnesi resta in ogni caso conservatrice e impedisce così il reale rispecchiamento di processi reali, vale a dire di processi capaci di generare il nuovo. Ciononostante la linea da Eckart a Hegel, e già prima la stessa filosofia della storia agostiniana, così tesa nella trascendenza, opera una dissoluzione unica dell'esser l'uno accanto all'altro, anche dell'esser l'uno sopra l'altro in un susseguirsi dell'uno dopo l'altro, una dissoluzione dello spazio nel tempo per riabbracciare la configurazione finale in quanto risultato - è la linea del gotico, al posto di quella egizia in filosofia.

Il concetto in guardia ovvero il «proprio» come compito

Se non esiste pensiero per amore del pensiero, proprio per questo il pensiero dev'essere puro. Proprio in quanto ha alle spalle un bisogno e una volontà, tale volontà e il suo essere pensata entrano in questione solo se di volta in volta progressivi e non come elementi torbidi. I pensatori che abbiamo citato erano in tal modo al vertice del loro tempo, anche se diverso era il rango loro e del loro tempo e ancor più diversa la sicurezza del loro sguardo nel nucleo dell'apparente spirito del mondo. Tuttavia cercavano tutti, idealisticamente e soprattutto materialisticamente, in una finalizzazione concreta, il vero essente cui l'uomo potesse attenersi. Cosicché il suo percorso non fosse l'incespicare i pochi passi che da

casa portano nel buio e nella macchia, ma si dischiudessero cammini, il cammino fosse riconosciuto come un rapporto reale, la ricercata essenza pervenisse in quanto afferrabile al concetto. Qui si delinea il grande tratto del filosofare, il fatto che l'essenza che veniva così mostrata come presenza, vale a dire come casa, sostegno, doveva essere un Tutto in cui è compreso l'intento che di volta in volta l'uomo si pone, insieme con tutte le manifestazioni esteriori. Le opinioni circa questo Tutto (si pensi soltanto al fuoco eracliteo e poi all'immobile sfera dell'essere eleatica) sono così disparate che quanti scambiavano scioccamente la ricchezza della ricerca con l'aridità del catechismo credettero di poter affermare che la storia della filosofia costituiva la sua miglior confutazione. In verità la diversità dei grandi concetti, di quelli che non si limitano a rappresentare caduche ideologie di situazioni caduche o addirittura schermaglie pubblicitiche del regresso e della decadenza sociali, non condanna affatto al relativismo. Questi grandi concetti universali rappresentano piuttosto, spesso in veste caduca, con un guscio a volte troppo idealistico ma anche meccanicistico, l'uno dopo l'altro o anche l'uno accanto all'altro in modo tra loro complementare settori diversi, o, in termini meno statici, i fronti di volta in volta diversi della realtà. Così Leibniz, capace di comprendere ogni cosa, sosteneva di non aver mai trovato da nessuna parte un pensiero completamente falso; e se una concezione del genere è anche troppo onnivora, Hegel è libero da un simile oggettivistico suono armonico secondario dell'universale quando, in primo luogo, accoglie solo e in quanto tali i pensieri significativi che hanno formato i vari stadi e, in secondo luogo, li tratta come progressivi dischiudimenti del contenuto del mondo. Se il suo difetto consiste nel raffigurare questi dischiudimenti come riproduzioni concrete delle sue categorie logico-astratte, il suo merito sta nell'aver finalmente liberato la storia della filosofia da una sorta di raccolta intellettuale di aneddoti, per rendervi riconoscibile il progressivo dispiegamento della coscienza scientifica del mondo. A ciò va aggiunta un'altra peculiarità delle grandi filosofie, sino ad ora non sufficientemente considerata: la volontà di portare fino in fondo i loro concetti fondamentali, insieme con il fondamentale impulso volitivo, partitico-sociale, che penetra e sta dietro tali concetti. Il portare i concetti fino in fondo costituisce in effetti lo specifico paesaggio di desiderio delle filosofie, vale a dire, la perfezione cui

è stato elevato un motivo di conoscenza promettente, un lato allusivo del mondo a essa rivolto. Nel suo carattere utopico ciò fu in parte favorito, in parte nascosto dal radicalismo formale della consequenzialità logica e da quello totalizzante dell'architettonica del sistema. Favorito perché la consequenzialità logica accoglie quella emozionale-volitiva, come il vapore della locomotiva che trascina con sé il gas di riscaldamento stimolando il tiraggio nella caldaia. Ma la prospettiva di tipo utopico perfetto fu anche nascosta dalla politura - evitata quasi solo in Kant - di un sistema chiuso negli edifici filosofici dottrinari edificati prima del marxismo; ciò che veniva contrassegnato come il «proprio» si presentava cioè quindi come bell'e pronto e anche come oggettivamente conchiuso, pertanto privo di fronte e di novum. Ovunque fa sentire qui di nuovo i suoi effetti l'antico sortilegio dell'anamnesi platonica, la dottrina secondo cui tutto quanto apprendiamo non sarebbe altro che reminiscenza di un essere atemporale visto già molto tempo prima; questo sortilegio antiquario nasconde anche nella forma del sistema conchiuso quanto non è affatto antiquario nelle prospettive che di volta in volta si aprono sul «proprio» o essenza. Tuttavia in quanto tale questa prospettiva è presente ovunque; e appunto sub specie toto, sub specie aeternitatis è una prospettiva in cui uno dei grandi archetipi del mondo nel suo complesso (movimento, quiete, mare della materia, luce, cristallo) è stato elevato a immagine definitiva, a immagine della perfezione. E' così che al modello dell'essenza si sono accostati Eraclito, Parmenide, Democrito, si sono accostati Bruno e Spinoza e ancora, in modo diverso, Leibniz - puri esperimenti del mondo, in settori o anche su fronti diversi. E innanzitutto nel materialismo già *ovunque* privo di dolore, chiaro come il giorno, dall'albero del mondo di Bruno, dal cristallo meridiano di Spinoza si leva la coscienza che giunge a perfezione, si leva l'ottativo critico: *Oh, fosse così! Fosse il mondo entusiasmante come in Bruno, pieno di formazioni cristalline senz'ombra alcuna come in Spinoza!* Se questa intensificazione, anzi questa forzatura di un elemento presente solo frammentariamente costituisse davvero una soluzione del mistero del mondo! Un simile ottativo resta valido nonostante l'assenza in Spinoza della storia che pure, sola, permetterebbe di afferrare e trasformare il frammentario quasi-non nel proiettato cristallo meridiano in un non-ancora. L'ottativo resta valido nonostante il dogmatismo razionalistico del sistema,

nonostante il panteismo che pone come asserito dio della natura il negato dio del cielo e che, come dice a ragione Feuerbach, rappresenta la negazione della teologia dal punto di vista della teologia. Nella sua quiete risplendente - cum grano salis simile alla quiete di Giotto e di Dante nell'arte - la sostanza di Spinoza appare come *correttivo* del fine dell'inquietudine e del processo di Leibniz. Quanto è lontana dunque la caratterizzazione così concepita delle immagini filosofiche di perfezione dal relativismo e persino da quelle abiure soggettivistiche alla verità che si chiamano pragmatismo o finzionismo. Ma quanto è anche lontana la caratterizzazione data dall'elemento non-dialettico che scorge il «proprio» e l'essenza delle cose o anche solo il Totum come uno statico esser bell'e pronto - come se la prospettiva non fosse che lo sguardo orientato ad esso e non anche *la tendenza oggettiva stessa*. La decisione qui suona in tal modo: l'ottativo che si afferma con maggiore o minore intensità a seconda dell'accostamento filosofico a questo elemento essenziale deve divenire un *compito*, per conoscere sempre più e, al contempo, manifestare sempre più il «proprio». In altre parole: l'essenziale ha bisogno di uomini per emergere sempre più identico; e questa fundamentalissima teoria-prassi è la morale del paesaggio di desiderio rettificato in filosofia.

Da questo angolo visuale nulla è più falso dell'incauta affermazione: troppo bello per essere vero. Certo, com'è doveroso, questo bello va cautamente considerato, senza di che di esso non si può a priori affermare o negare nulla. Il che significa che, più che altrove, di fronte a un contenuto di valore, persino a quello supremo, attribuito al vero essente, è di rigore un concetto capace di restare in guardia. Un tale concetto non distrugge affatto il valore, come succede per un positivismo miserevole, in ultima analisi davvero soggettivistico, tuttavia esso è, così nettamente come da nessuna parte (perché corruptio optimi pessima), concetto rettificatore. Per questo Aristotele ha caratterizzato l'asserzione scientifica come la proposizione che, proprio in antitesi alla proposizione ottativa, si presenta come vera o falsa. Il che significa unicamente che le proposizione ottative sia affermative che negative, anche se si riferiscono all'obiettivamente possibile, si riferiscono a qualcosa che non è o non è ancora completamente avvenuto e presente, per cui in ciò non sono o non sono pienamente affermabili o negabili. Ma certo tutte le proposizioni ottative in quanto trattabili scientificamente si muovono nella sfera

di una verosimiglianza maggiore o minore nei confronti del falso e del vero; e tale verosimiglianza si determina senz'altro in base al grado maggiore o minore della possibilità obiettiva del contenuto della proposizione ottativa. La possibilità dunque è la presenza parziale di condizioni non ancora sufficienti tuttavia per la realizzazione, costituisce cioè la sfera in cui nulla può essere troppo bello per non essere, a seconda delle condizioni, vero nel futuro. La sfera in cui anzi la verità, proprio in quanto verità dell'essenza, con il suo pieno, antichissimo suono aureo dell'essere-nella-verità non deve neppure più doversi guardare, all'occorrenza, dall'essere edificante. All'occorrenza, certo, il che vuol dire: dopo che è stata *corretta* dalla conoscenza approfondita del processo che va realmente avanti, della possibilità obiettivamente reale, in cui l'intera realtà processuale è sostanziata come capacità processuale. Questa correzione è giunta ad opera di Marx ed essa ha meno di tutto cancellato qui il compito che vuole che il mondo sia mutato sino alla conoscibilità umana desiderata e che l'essenza divenga quella di un essere a casa propria che tutto circonda. Senza precipitazione, senza saltare le pagine, per arrivare più rapidamente alla fine; senza gonfiare singoli fattori o anche settori, per impoverire il mondo idealisticamente ma anche in modo materialistico-volgare. Senza la reificazione idealistica di tutte quante le astrazioni, che appoggiano il mondo sulla testa, fanno del predicato il soggetto e cercano il prius nello spirito anziché negli interessi e nelle condizioni materiali. Ma infine anche senza alcuna influenza dell'anamnesi di stile cosmico, esattamente come se il «proprio» fosse già portato fuori e stazionasse non solo come ens perfectissimum, ma anche come ens realissimum. Proprio perché esso non è così, non è ancora così dal fondamento, il concetto vigilante e la sua prassi operano instancabilmente durante e anche dopo la correzione, quale memoria utopica del verum-bonum, avendo nello sguardo la materia veramente organizzata in modo sommo. Allora il mondo sta con spinoziana luce cristallina nel *pre-apparire filosofico*, che vede il mondo senza niente di inessenziale, o meglio, senza che l'assenza di essenza abbia realtà vera. Nell'orizzonte del compito che dall'amor fati procede al dominio del destino afferrato concettualmente e dall'amor dei intellectualis all'amore per il mondo, ma ad un amore giusto e per un mondo giusto.

Due proposizioni ottative: la virtù insegnabile, l'imperativo categorico

Un pensiero sobrio è davvero eccellente se non è troppo angusto. Un pensiero audace è particolarmente prezioso, se conosce anche i limiti ch'esso amplia. Esistono tuttavia casi in cui si deve mirare non solo oltre le barriere, ma oltre la meta stessa se si vuole raggiungerla. E può essere invece la formula stessa del banale prendere le cose così come sono, nel senso di lasciare anche tutto così com'è. Perciò non esistono soltanto grandiose immagini del mondo, ma anche singole proposizioni filosofiche che sono false, se confrontate puramente sul terreno fattuale, ma che, poiché in esse rimane altro da desiderare, non sono interamente liquidate sul terreno della verità. Sia che anche da esse, in esse nasca il desiderio: oh, fosse così! Sia che queste proposizioni, almeno in parte, siano fattualmente false per aver affermato qualcosa di non ancora presente, precipitosamente, perché sono venute troppo in anticipo. Anche qui allora il desiderio è il padre del pensiero ma non, come spesso altrove, di un pensiero stravagante, esaltato, se non addirittura menzognero, ma di un pensiero precorritore anche se in modo esagerato. In seguito un pensiero del genere può avere efficacia più concreta di molti stereotipi e consigli tratti dalla realtà propriamente presente, che al loro tempo sembravano prodigiosi e fattuali. Certo l'asciutta constatazione di come stiano davvero le cose al momento è indispensabile e non può mai essere asciutta a sufficienza. Ma una cosa è rilevare uno stato di cose negativo, un'altra approvarlo o anche solo ritenerlo imm modificabile. Così già uno dei sette saggi afferma: «I più sono malvagi», affermazione non lontana dalla scoperta hobbesiana, sino a poco fa quasi sempre giusta, che l'uomo è un lupo per l'uomo. Ma l'importante qui è non approvare simili condizioni, conoscere le cause a partire dalle quali necessariamente si sviluppano, anche se non in eterno; sapendo quanto cattive siano ancora molte cose, ma sapendo più profondamente come potrebbero essere buone. Questa conoscenza più profonda si trova, anticipatrice, e spesso in modo tutto sommato astratto, in alcune affermazioni filosofiche altrimenti davvero poco comprensibili; come ad esempio nell'affermazione di Socrate, secondo il quale nessuno compie volontariamente ingiustizia. Tali affermazioni

condividono la loro, diciamo, serena impazienza con molte altre espressioni di desiderio di molto minor peso; hanno inoltre come difetto di sembrare di non essere consapevoli del loro desiderio. Ma pure sono formulate in modo tale che solo ironicamente tacciono il desiderio, insieme con la ben nota distanza dall'affermazione e dalla terra in cui sono di casa. Ciò rende la loro serietà affine a quella particolarmente non vistosa, quasi invisibile, dello humour che, per parte sua, non pare avere fretta alcuna e pure considera cinque come un numero pari in quanto considera la sventura ancora meno, molto meno importante di se stesso. In ciò le proposizioni che andremo a considerare se non hanno in comune con lo humour il sorriso, possiedono lo stesso carattere, empiricamente spesso così inconcepibile, dell'essere scampati, ma non fuggendo, bensì giungendo a casa. Così che in esse non solo i pensieri, ma anche le cose coabitano facilmente l'una accanto all'altra, in un pre-apparire dai contorni netti. Che perciò non si libra nell'aria o non dovrebbe farlo, se già ovunque tutto fosse al suo giusto posto.

Consideriamo appunto la proposizione: nessun uomo compie volontariamente ingiustizia. Dicendo ciò *Socrate* afferma molto più dell'idea che la virtù possa essere insegnata ed appresa. Afferma anche più della coincidenza di virtù e conoscenza, di virtù e intelligenza, più dell'idea che la vera virtù consista nel sapere ovvero, in termini maggiormente restrittivi, che in ultima analisi tutte le virtù si riducano ad una sola: il sapere. Questo sapere in *Socrate*, tra l'altro, è ammesso solo come sapere relativo al bene, in quanto nulla avremmo da apprendere dagli alberi, mentre possiamo imparare dall'uomo che vive in città, e conoscenze botaniche o di realtà anche più lontane dalla giusta condotta di vita, l'unica cosa che qui conta, non avrebbero alcuna utilità. Nonostante questa angustia, ciò conduce *Socrate nell'Apologia* addirittura all'affermazione sublime di ignorare se la morte sia un male, ma di sapere che il compiere ingiustizia è un male senz'altro. E in quanto ciò è pienamente conoscibile, insegnabile e apprendibile *Socrate* giunge all'affermazione molto più vasta, quasi assurda nel contesto in cui è pronunciata: un uomo che conosce il giusto non è capace di fare il male. La conoscenza del bene in quanto tale sarebbe sempre l'elemento più forte, non potrebbe più essere sopraffatta da alcuna brama; per suscitare la virtù morale e l'εὐπραξία, la buona utilità universale dell'agire, non ci sarebbe da

migliorare la volontà, ma unicamente la conoscenza. Certo, da autentico illuminista, Socrate ha così dichiarato l'uomo libero da ogni tradizione meramente stantia, spesso rozza. Il proclama kantiano è anche il suo: «Illuminismo è l'esodo dell'uomo dallo stato di minorità di cui è egli stesso colpevole». Ma, al pari della brama, non si vede né si percepisce neppure l'ostinata *caparbità* di non volere e di non fare il bene. «Sono deciso a essere malvagio», dice Riccardo in; del tutto contro la sublime dottrina di Socrate, egli ha dunque ancora completamente la libertà di scelta psicologica di compiere il male, nonostante l'abbia conosciuto come tale (e in effetti il male non è altro che il concetto complementare del bene). Né sono considerati in alcun modo le *condizioni* in cui vivono gli uomini e da cui la loro volontà è determinata in maniera molto più pressante che dall'abbiçcì, foss'anche il più perspicuo, della conoscenza etica. E non è necessario aggiungere di più su quanto suona come assurdo, anzi è assurdo, nella proposizione socratica sulla conoscenza-virtù; ciò che abbiamo detto serviva unicamente a formare lo sfondo su cui far emergere, nonostante tutto, il suo senso pertinente. Indubbiamente in questa proposizione il desiderio è il padre del pensiero, ma il desiderio in questione in sé non è assurdo, né sempre fuori luogo, bensì solo troppo prematuro. Una volta messe in ordine le condizioni che tengono lontani gli uomini dal compiere il bene, anzi da una sua comprensione non falsificata, libera da ideologie, allora l'influsso determinante della conoscenza sull'azione non è più così difficile. Non è neppure necessario aspettare che tutte le condizioni (si tratta fondamentalmente dei rapporti di proprietà) siano state modificate, perché il loro stesso mutamento, se è concreto, è determinato in modo prevalente dalla conoscenza del giusto. La pura miseria diventa una forza rivoluzionaria solo attraverso il concetto che essa conquista della propria situazione e della vera eutrasia, e il dovere morale di cambiare qui le cose sorge inevitabilmente da un sapere che, proprio in questo caso decisivo, è non da ultimo un sapere sulla «virtù». La proposizione socratica citata dunque non è ancora vera nel suo contesto, ma ha, per così dire, il vantaggio di divenire, di poter divenire sempre più vera. Socrate non affermava senz'altro che l'uomo è buono, ma diceva che la virtù è l'unico *vero* essere umano. E per compiere liberamente questo vero, nessuno in primo luogo dev'esser più costretto a subire o infliggere dolori contro la

sua volontà, cioè sotto pena della propria rovina e, in secondo luogo, il bene dev'essere allo stesso modo riconosciuto e conosciuto. In un rapporto finalmente amichevole, in quanto possibile, dell'uomo con l'uomo, in quell'«euprassia» così prematuramente ipotizzata da Socrate sarà per la prima volta possibile che il bene conosciuto si compia inevitabilmente. Così in effetti nessun uomo compie volontariamente ingiustizia, se in conformità all'immagine di desiderio racchiusa in questa proposizione vengono mutate quelle condizioni che la rendevano assurda, perché ne impedivano la traduzione in realtà.

E consideriamo ora la proposizione ancor più desiderabile secondo cui l'uomo non sarebbe mai semplicemente un mezzo, ma un fine. E' quanto insegna *Kant* e che così sia formulata solo una richiesta balza purtroppo facilmente agli occhi. Applicato all'individuo questo dover-essere suona: «L'uomo è empio la sua parte, ma l'umanità nella sua persona gli deve essere sacra». Dilatato socialmente questo dover-essere suona: «Agisci in modo che la massima del tuo volere possa valere al contempo quale principio di una legislazione universale, in modo tale cioè che, nell'esperimento di pensare la massima di questo agire come legge seguita universalmente, non emerga alcuna contraddizione». Così comanda dunque in modo assoluto, com'è noto, l'imperativo categorico, quale legge presuntamente immanente e autonoma della ragion pura pratica a priori. Anche qui - *mutatis mutandis*, come nella proposizione socratica sulla conoscenza-virtù - si levano di nuovo, fondendosi, imbarazzo, anzi rifiuto, e coinvolgimento. A seconda che si consideri il paesaggio di questa proposizione morale nella sua immediatezza, sul posto, o utopicamente, nel contenuto di futuro da essa inteso e legittimamente intendibile. Parimenti strani e insostenibili balzano dapprima agli occhi nella proposizione morale kantiana il suo tratto troppo intimistico, il suo freddo formalismo, l'amalgama di prussianesimo e *citoyenneté*. Ma tutto ciò a una distanza tale dal vecchio Adamo e da ogni resto terreno che Jean Paul, proprio riferendosi a questa proposizione morale, poteva dire che Kant costituisce tutto in una volta un intero luminoso sistema di stelle fisse. Indubbiamente l'imperativo categorico è fortemente *intimistico*, per esso è decisiva l'intenzione con cui si agisce, come buona volontà in sé. Inoltre del tutto prussianamente questa intenzione è presentata in modo tale che non possa intervenire in essa un qualche calore, una qualche

inclinazione all'agir bene, sotto pena di non essere pura. L'unico sentimento che le è concesso è quello, molto acre, che si chiama rispetto dinanzi alla legge morale, che comanda in modo assoluto. E' certo raro che si sia mascherato in modo così poco accogliente, anzi arcigno, una purezza puramente pura e si sia fatto un viso tanto cattivo a un gioco così buono. Senza dubbio l'imperativo categorico è poi fortemente *formalistico*, vale a dire la conformità dell'intenzione al dovere deve dar prova di sé per la forma e non per il contenuto del dovere. Come il suo impulso e il suo motivo, neppure il suo criterio dev'essere lusinghevole, non può essere cioè un criterio che non indichi l'imperativo morale per amor suo e si distingue quindi da tutti i meri «consigli della prudenza», da ogni sguardo di sottocchi a fini secondari o conseguenze. Criteri del genere forniscono solo imperativi impuri, che variano con il variare della situazione, quindi ipotetici, mentre il vero imperativo morale, che comanda in modo incondizionato, è e dev'essere appunto un imperativo categorico. E proprio per ciò, secondo Kant, il criterio dev'essere puramente formale, ossia del tutto svincolato dalle oscillazioni legate a situazioni specifiche e a mutamenti storici del suo contenuto empirico, anzi dev'essere formale al punto che Kant qui non sa più designare alcun criterio etico, bensì solo più un criterio tratto dalla logica formale. Egli fa infatti ricorso al principio di non contraddizione; per cui la idoneità di una massima ad essere pensata come legge seguita universalmente ha da valutare e decidere la sua moralità unicamente in base alla permanente unità di questa legge così pensata. Pertanto l'uomo non può volere che si menta universalmente solo perché sarebbe contraddetto così il concetto dell'affermazione che si è mentito. Oppure l'uomo può non volere che non si restituisca un deposito, solo in quanto così sarebbe contraddetto il concetto di deposito come di una somma determinata che dev'essere restituita. In effetti non esiste quasi altra morale, neppure la più faticosa morale della riflessione, altrettanto formalistica; di fronte all'assoluta purezza, la virtù dell'intenzione pura ha di nuovo bisogno, in ogni caso, di un Collegium logicum come istituzione deputata a provare la bontà del suo metallo. E senza dubbio infine l'imperativo categorico è fortemente *ideologico*, vale a dire bastone prussiano più regno idealizzato della borghesia. Anzi il bastone prussiano, accolto nella propria intenzione, fu spesso avvertito come l'elemento più potente nella proposizione morale kantiana e di conseguenza o rigettato,

da parte delle vittime del maledetto obbligo e dovere, o esaltato, da parte delle autorità militari, anzi dagli organizzatori di macelli. Come se in effetti l'assoluta legge morale che comanda puramente e semplicemente contro gli impulsi naturali della creatura non fosse diversa dalla volontà del monarca assoluto che comanda puramente e semplicemente contro la creatura suddito. Ma comunque sia, nella dottrina morale kantiana, concepita sul terreno ideologico, molto più chiaramente del bastone prussiano è in ogni caso rinvenibile il regno idealizzato della borghesia emergente dal cittadino medio. In tale regno non si trova infatti alcun monarca, bensì la formale eguaglianza di tutti di fronte alla legge, contro i privilegi di ceto e più che mai contro la morale privilegiata dei signori; il tutto riflesso con astrazione tedesca che non rivoluziona nulla. Il citoyen, che nell'ideologia della rivoluzione francese si era elevato in modo immediato e ideale al di sopra dell'uomo d'affari reale della classe borghese, veniva qui per la prima volta spiritualizzato a umanità sublimemente universale. Anche se poi si stabiliscono legami sorprendentemente stretti tra un'altezza normativa tanto elevata e l'uomo d'affari reale, come dimostra il citato criterio della pensabilità universale di una massima nell'esempio del deposito. In questo senso anche la dottrina morale kantiana non è per nulla solo formale, non è solo pura ragione pratica senza alcun aggancio a motivazioni empiriche, a una sanzione eteronoma, vale a dire esistente al di fuori della sua legislazione autonoma. Essa decide piuttosto la questione di quali siano le massime adatte a divenire principio di una legislazione universale in modo, in ultima analisi, niente affatto privo di riferimenti all'empiria e non in modo incondizionatamente autonomo. Ovvero essa decide in base alle conseguenze che risulterebbero dalla loro validità universale all'interno della società borghese. Questa costituisce a tal punto la dimensione borghese dei criteri morali kantiani che, proprio riguardo al deposito e alla sua contraddizione allorché non intervenga la restituzione, Kant non perviene neppure alla questione che Hegel, certo non ostile alla borghesia, ha notato molto presto da un punto di vista radicalmente contenutistico: «Ma se non esistesse alcun deposito, che contraddizione vi sarebbe?» (*Werke*, I, p. 352).⁵⁸ Ciò basti per l'aspetto caduco di una proposizione morale così profondamente coinvolgente, che, simile a un nuovo suono di campane alto su tutto ciò che è effimero,

laconica come le campane e priva di informe ronzio, mostra la caratteristica di chiamare al raccoglimento, alla concentrazione interiormente universale, formalmente conforme, ma che celebra anche un dovere che in buona parte contiene o pare avere più un effetto Königsberg in Prussia che suonare la *Marsigliese*.

Ma come starebbero le cose, se anche la proposizione kantiana, che pare così rigida, fosse avanti rispetto al suo tempo? Se nella sua direzione essa contenesse un'audacia e una felicità che attendono soltanto di potersi mostrare? Se gli aspetti contestabili costituissero anche qui al tempo stesso lo sfondo da cui si stacca un elemento supremamente degno d'essere considerato e, più ancora, valido in un prossimo futuro? La ricordata esigenza kantiana, che è *alla base di ogni altra*, che l'uomo non sia mai considerato semplicemente come mezzo ma sempre anche come fine non è per nulla un'esigenza borghese; in nessuna società classista può essere esaudita. Perché ognuna di queste società si fondava, anche se in forme diverse di relazioni, sul rapporto servo-padrone, sull'utilizzo di uomini e del loro lavoro per fini che non erano affatto i loro fini. L'uomo come unico fine: per quanto generici possano essere ancora in Kant questo umanesimo e perfino l'astrazione dell'«umanità nell'uomo» e lo siano stati del resto sino a Feuerbach incluso, ciò che così viene negato è lo sfruttamento in assoluto. Negato solo moralmente, certo: alla ragione pratica kantiana manca, a causa della miseria tedesca, ogni prassi reale, eppure in linea di principio lo sfruttamento è condannato in modo chiarissimo. E al pari dello sfruttamento indiscriminato dell'uomo è condannata la guerra di rapina che a quello s'accompagna inseparabilmente: il tutto tramite la proiezione del principio morale, ma anche di un futuro che a tale principio si avvicina. Allora neppure l'imperativo categorico resta fisso nella sua rigidità, così com'esso non resta, né potrebbe restare, limitato all'idealistico regno della borghesia. Illuminante in questo senso è una frase davvero fulminante del *Conflitto delle facoltà* (1798), dunque di uno scritto molto tardo, vera stilettata contro borghesia e feudalesimo al contempo: «Per l'onnipotenza della natura o piuttosto della sua causa suprema a noi inaccessibile, l'uomo è ancora soltanto un'inezia. Ma che i dominatori della sua stessa specie lo considerino e lo trattino così, sia caricandolo come un animale, semplice strumento dei loro propositi, sia opponendo l'uno all'altro nei loro conflitti, *per farli massacrare - tutto questo non è un'inezia, ma un rovesciamento del fine*

*ultimo della creazione stessa» (Werke, Hartenstein, VII, pp. 402 e sg.).*⁵⁹ Lo scopo finale della creazione: con questo concetto Kant non intende nessuna realtà empirica, ma neppure una teologica realtà apparente. Egli intende il dover-essere della legge morale e la sua realizzazione mediante lo sviluppo storico, soprattutto futuro del genere umano. Ma così - e ciò appunto fonda l'etica fulminante della proposizione che consideriamo - si raggiunge uno strato che in Kant è particolarmente carico di pathos utopico. Con cui la mera idealizzazione di tipo ideologico (quella del regno della borghesia), indubbiamente presente nel contesto kantiano, riceve tutt'altra segnatura. E' il segno, per dirlo in termini logici, dei concetti assiologici, in questo caso di un dover-essere che non capitola incondizionatamente di fronte a quanto è semplicemente dato. E ciò perché i concetti assiologici in questione (e qui prendiamo in considerazione solo quelli che hanno un valore reale, dunque quelli umano-progressivi) sorreggono i contenuti di desiderio, di volontà e di tendenza di una classe in ascesa, ma non ancora giunta al pieno potere e in ciò implicano al contempo, con sufficiente solidità, il contenuto radicale dell'intera lotta di liberazione dell'umanità. Un simile concetto di valore allora non è semplicemente astratto da fatti bell'e compiuti, bensì da tendenze, di conseguenza non può essere rettificato, smentito o confermato senz'altro dall'*ampiezza* di un'esperienza già presente ma, per così dire, solo dall'*estensione longitudinale della sua tendenza*, vale a dire dalla realtà dell'elemento emergente *che si trova nell'accadere*, come capace di affermarsi. Ma a questo genere di concetti di valore non appartengono solo, in modo eminente, quelli già maturi socialisticamente, bensì appartenevano anche, a ovvia distanza, quelli radicalmente borghesi-rivoluzionari, se si esclude la commistione di componenti ideologicamente caduche o anche del tutto illusorie. Così i contenuti del diritto naturale rivoluzionario borghese, in quanto si riferiscono all'inalienabile dignità umana, non erano confutati da alcuna realtà giuridica e statuale allora vigente: al contrario, è Rousseau che le confuta. Il «tanto peggio per i fatti se non si accordano con la teoria», insostenibile per tutti i concetti non normativi, può benissimo essere sostenuto e non è per nulla grottesco nell'ambito di un dover-essere progressivo e concreto. Ha costituito anzi il titolo di merito del diritto naturale rousseauiano, a differenza di quello solo così drappeggiato di un Christian Wolff o dello stesso Pufendorf, il non aver cercato in

alcun modo una pietra di paragone nell'«empiria» del presente feudale; per il borghese rivoluzionario ciò sarebbe stato piuttosto l'attestazione del suo errore, anzi addirittura del suo tradimento. E si consideri ora la proposizione dell'imperativo categorico in quanto integralmente appartenente alle proposizioni del dover-essere, dell'umano «scopo finale della creazione», in modo adeguatamente giusto sub specie aeternitatis vel substantiae humanae, nel senso approssimativo proprio di Kant. Proprio per la proposizione morale kantiana risulta ch'egli progetta un dover-essere *che, contro quanto si assicura nel suo contesto, non permette che anche solo vi si approssimi in nessuna società classista*. Kant forniva quale criterio per poter pensare una massima dell'agire come legge universalmente seguita l'assenza di contraddizioni; certo un formalismo terribile. Ma se la contraddizione non viene celata nel *concetto* e addirittura in concetti di mera morale affaristica (come nell'esempio del deposito non non-restituibile), se la contraddizione si presenta invece nella *massima della volontà stessa*, allora diventa in effetti un criterio che può decidere circa la compatibilità o non compatibilità morale di un'azione in quanto universalmente valida. E la decisione rende impossibile del tutto in una società classista, la praticabilità dell' *'imperativo categorico nel suo insieme*, dunque non solo dei suoi problemi particolari in funzione di esempio. Poiché nessun proletario può volere che la massima del suo agire possa essere pensata come principio di una legislazione universale che includa anche i capitalisti; ciò non sarebbe moralità, ma tradimento dei suoi fratelli. Verrebbe così sollevata la più acuta contraddizione nell'intenzione morale, anzi con essa il radicale impedimento dell'imperativo categorico. Ma l'imperativo categorico è impraticabile, secondo l'inequivocabile giudizio kantiano solo in una società i cui dominatori opprimono l'uomo «sia caricandolo come un animale, semplice strumento dei loro propositi, sia opponendo l'uno all'altro nei loro conflitti, per farli massacrare». E l'imperativo categorico non è meno impraticabile nel mondo puramente capitalistico che venne dopo Kant, quel mondo dell'inganno che Hegel chiamava «il regno animale dello spirito». Così l'imperativo categorico contiene in sé un elemento umano tanto poco solo universale in modo astratto e tanto chiaramente anche universale in modo anticipatore, da non poter ricorrere con il suo paesaggio umano in nessuna società di classe. Piuttosto questa proposizione fondamentale, sorretta da un

ottativo che non si può non udire, spera quasi come una *formula anticipatrice che apre verso una società non antagonistica, vale a dire verso una società senza classi, in cui soltanto è possibile una reale universalità della legislazione morale*. Solo qui dove la massima individuale vale come principio universale avviene quella trasformazione delle «forces propres in forze sociali» profetizzata da Marx; in accordo con una *solidarietà divenuta totalmente possibile*. L'imperativo categorico diviene così, sotto stelle la cui esistenza esso per così dire calcolava, ma non poteva ancora vedere, l'elemento di una formula per una solidarietà senza classi; il suo campo apparentemente grigio è, in verità, pieno di un lontano entusiasmo.

Il detto d'Anassimandro ovvero l'equilibrarsi del mondo

Nessun pensiero senza il bisogno, ma a farlo avanzare è la costante sorpresa per qualche cosa. Sorpresa e meraviglia non solo per ciò che si presenta inatteso, ma anche per le cose consuete. Può così dar nell'occhio non solo il come di un essere, ma il fatto stesso che esista. Il mondo si presenta dunque come estraneo, e proprio questa estraneità fornisce l'impulso che spinge a pensarvi e ripensarvi. Per questo l'affermazione empedoclea sopra ricordata, tanto riccamente variabile, secondo cui solo il simile può cogliere il simile, non è rimasta non contraddetta. Quanto meno non per il pensiero della *domanda*, della trasformazione del consueto in un che di sorprendente, di per niente ovvio; e ciò deve cominciare già nell'afferrare come percepire. Per questo, all'opposto di Empedocle, Anassagora sosteneva: le qualità degli oggetti sono afferrabili per noi solo mediante i loro contrari, il simile può dunque essere avvertito e concepito solo per mezzo del dissimile. A ciò bisogna ancora aggiungere l'annotazione davvero fine che conosce l'elemento di disturbo: in forza del contrario in essa presente, ogni percezione avviene μετά λύπης, cioè è associata «con il dispiacere»; e sicuramente (in forza della stessa opposizione) solo il visibile dischiuderebbe l'invisibile (Diels, fr. 26 a). Certamente solo il freddo percepirebbe il caldo, l'amaro il dolce e viceversa, così come solo il malato nota, e *contrario*, cosa sia quella salute innavvertibile per chi è sano. Anzi proprio la meraviglia in sé presuppone un rapporto non armonico, che

peraltro non deve né vuole necessariamente restare tale, tra noi e il mondo. Quel mondo in cui il non sentirsi a casa propria, lo spaesamento non è più predominante come per il primitivo, ma è rimasto come una spina che suscita la domanda, come avvertibilità di un tratto non completamente evidente, non interamente cristallino nel mondo ora o fino ad ora presente. Anassagora con il detto sulla relativa dissomiglianza tra soggetto conoscente e oggetto ha dunque significativamente integrato quello empedocleo sulla somiglianza. E senz'altro con una considerazione ricca di conseguenze su quanto il mondo lascia, per così dire, a desiderare sul terreno dell'evidenza logica, ma anche metafisica. In ogni caso la vera «croce» logica è stata il rapporto tra il singolare e particolare e l'universale, tra il molteplice e l'unità inclusiva. Proprio il singolare e il particolare, la fattuale molteplicità dei fenomeni ha sempre costituito una pietra dello scandalo per la identificazione gnoseologica pensiero-essere, e, bisogna aggiungere, è stata capace di inquietare in modo fecondo l'idealismo. Quest'inquietudine divenne pienamente visibile nel nominalismo tardo medievale, allorché il singolare e il molteplice fattuali fecero saltare gli «universali», ovvero quei concetti di genere così omogenei al pensiero logico. La scissione del tutto insormontabile per l'idealismo tra evidenza logico-universale e datità singolare fattuale fu allora precisata nella distinzione leibniziana tra «*vérités éternelles*» di tipo matematico-morale-metafisico e «*vérités de fait*» da esse indeducibili ovvero verità dell'esperienza non logicamente evidenti, ma affermantisi sul piano empirico. Bisogna giungere a Hegel perché nella contrapposizione tra singolare e universale divenuta astratta venga notata l'unità dialettica, e a Marx perché questa sia concepita materialmente: per cui ora ogni particolare effettivo è il particolare di un universale e ogni universale concreto è il concreto di un particolare. Ma l'altra spina della questione della dissomiglianza, quella della non evidenza del singolare molteplice, innanzitutto quella dell'essere stesso del mondo come mondo per nulla panlogico, per nulla cristallino e compiuto, questa spina non è scomparsa neppure su terreno materialistico e meno che mai nel materialismo rivoluzionario. Proprio negli ideali rivoluzionari, come abbiamo visto, esiste un dover-essere evidente (di un'evidenza non solo logica, bensì tanto mediata quanto contenutisticamente umana), che non ammaina bandiera, non rinfodera la spada di fronte al

mero fatto, se questo è inadeguato rispetto all'ideale. Piuttosto la ragione rivoluzionaria è un'anticipazione, certo corretta dalla sventura, ma mai da essa annientata o solo anche radicalmente contestata. La reale unità di pensiero (in questo caso del pensiero totalmente rivoluzionario) e di essere del mondo deve piuttosto ancora essere trovata; dialetticamente essa è meno che mai una datità già presente, bensì un compito dialettico nel senso più eminente del termine. Sino al paesaggio limite del suo compimento vale il processo storico, il cui decorso s'arresterebbe se non vi fosse qualcosa che non dovrebbe esserci. Il vero pensiero, che proprio perciò è ancora incompiuto, è l'arte della giusta strada verso casa in questo nostro essere in cammino.

Ma la meraviglia resta efficace e per molto tempo si introduce nel corteo che avanza. Solo si vende cara, vale a dire al prezzo di un essere presentato troppo prematuramente come «proprio». Questo deve apparire tanto più prezioso, benché tuttavia al cospetto della cattiveria in cui tanta parte del mondo si ritrova ancora, possa essere solo pre-apparire profondamente ricercante. Dissimile-simile. Simile-simile. Significativamente ci imbattiamo ora nel fatto che proprio la prima proposizione conservataci di uno dei primi pensatori europei contiene la dolorosa sorpresa della dissomiglianza e poi l'armonia. Parliamo del detto di *Anassimandro*; per l'oscurità come per la ricerca di un sentirsi a casa che lo caratterizzano richiede e ammette di essere interpretato come poche altre proposizioni che lo seguirono. La frase, nonostante l'oscurità che contiene, è l'asserto di un materialista che voleva spiegare il mondo a partire dal mondo stesso, di un materialista spontaneo, ma tutt'altro che semplice. Sulla base della traduzione fornita da Diels (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1912, p. 15),⁶⁰ la sua tesi suona (fr. 9): «Principio degli esseri è l'infinito (ἀπειρον, la materia originaria non configurata, inesauribile). Da dove infatti gli esseri hanno l'origine (γενεσις), ivi hanno anche la distruzione secondo necessità (χρεών); poiché essi pagano l'uno all'altro (ἀλλήλοις) la pena e l'espiazione (δίκην καὶ τίσιν) dell'ingiustizia (αδικία) secondo l'ordine del tempo (τάξιν)». Il problema di questa proposizione è chiaramente in primo luogo la molteplicità delle cose singole (τῶν ὄντων, dell'ente, al plurale), e poi, secondo la necessità (χρεών forse anche: l'uso), il loro trapassare, ovvero l'assenza di chiarezza della caducità, che include in particolare l'uomo stesso. La «soluzione» del problema è

dapprima indicata con pena ed espiazione, cioè con una sorta di riparazione del sorgere delle cose nella loro molteplicità; ma subito nel trapassare delle cose è implicato certamente anche il loro ritorno all'apeiron. Anche se l'importante ἀλλήλοις («reciprocamente tra loro» e non all'apeiron stesso pagano la pena e il fio) certamente non è un'interpolazione, benché esso manchi nel dossografo Simplicio, l'apeiron in quanto luogo ultimo del ritorno (come più tardi l'eracliteo fuoco originario «indiviso») è ciò nonostante lo sfondo di questo andare a fondo, andare verso il fondo. Le cose particolari che sono uscite dalla loro misura, ma che sono uscite anche dall'apeiron, debbono perciò pagare δίκη (pena, certo più in generale: giustizia) per la loro ἀδικία (malvagità, ma più letteralmente e più in generale: ingiustizia) secondo la τάξις (l'ordine, ma forse meglio: la norma penale di volta in volta vigente) del tempo (cfr. in un senso che sembra sorprendentemente affine: «La storia universale è il giudizio universale»). La Dike stessa che così governa secondo l'ordine del tempo, nel mito, secondo quanto ce ne dice Erodoto, era considerata come una delle tre Ore, insieme con Eunomia, la buona norma, ed Eirene, la pace; ma è anche più istruttivo il fatto che le Ore, tra cui fu accolta Dike, originariamente erano divinità dell'aria e del vento, mutate poi in divinità delle stagioni dell'anno, per cui Dike, introdotta anche esplicitamente come figlia di Chronos e non più di Zeus, poté facilmente rappresentare anche sul piano allegorico la giustizia del succedersi delle stagioni, il giudizio universale come storia universale. Con il mondo della dissomiglianza anassimandreo, un mondo dell'evidenza che si sta solo formando, è strettamente connessa la figura di contrasto di Dike, Adikia. Questa, l'ingiustizia, è in primo luogo, come si è accennato, la molteplicità delle singole cose, e in secondo luogo, in stretto rapporto con questa particolarizzazione e la presunzione che ne consegue, la loro caducità. Ciò conduce dunque in Anassimandro al fatto strabiliante di una dialettica obiettiva molto precoce ma, prima di considerare questo aspetto, è opportuno che ci soffermiamo sulla prospettiva relativa al paesaggio delle prospettive. E' certamente illegittimo voler udire in un filosofo, e più che mai in un filosofo dei primordi, qualcosa che non sia in lui stesso presente in modo comprovabile; non esiste alcuna ermeneutica, all'infuori di quella impudente e decadente, dunque all'infuori del suo opposto, senza una solida arte del leggere, senza quella che si dice, in senso

stretto, filologia. Ma in un filosofo che sia significativo, vale a dire degno di far parte di un'eredità culturale, è presente questo elemento: il non aver pensato solo nel proprio contesto, quindi l'aver appreso in una prospettiva filosofica non solo il proprio tempo, ma anche le tendenze durevoli del tempo in filosofia. Altrimenti i grandi pensatori, anzi tutto ciò che di grande fu edificato sarebbe solo il sonno del passato, del tutto superfluo per chi è desto, o, meglio, ricercato dai dormienti per incrementare la loro propria ebbrezza, l'ebbrezza del sonno disfattistico; al posto del fatto che i filosofi passati sono citati in quanto non passati, cioè in base al loro elemento non liquidato che prolunga la sua azione nello spazio di futuro di tali pensieri che continuano a lavorare. Ed è così che ci si deve rapportare anche con la precoce dialettica già nominata del testimone della luce Anassimandro, una dialettica del tutto comprovabile e proprio nello stupore che si concentra sull'*Adikia*.

E' decisiva per ciò la sua dottrina che spiega come siano sorte le diverse cose che poi si rivelano così caduche. Come il caldo e il freddo, lo spesso e il sottile siano emersi dallo stesso apeiron privo di qualità, ma questi opposti si siano uniti poi in elementi, in acqua, terra, aria, fuoco. Ma così sorge anche la condizione di un durevole squilibrio reciproco tra questi elementi, proprio una violazione, un prepotere (αδικία) dell'uno sull'altro, così che il caldo vuol scacciare il freddo e viceversa o che l'acqua, l'aria o la terra vogliono opprimere ogni altra cosa minacciando di prendere il suo posto. Ovvero, come afferma la fisica di Aristotele proprio nel senso di Anassimandro contro l'unione di aria e infinità in Anassimene: «Se un unico elemento fosse infinito, gli altri avrebbero già cessato di esistere». Ma ora il mondo consiste puramente in un alterno predominio degli elementi e anche delle cose particolari da essi costituite, cosicché esso elabora in tal modo differenze sempre maggiori, opposizioni sempre più acute. Qui si mostra dunque una dialettica obiettiva assolutamente non trascurabile, una dialettica che concepì il rapporto degli elementi cosmici muovendo palesemente dal costante avvicinarsi del predominio di demos e nobiltà cittadina nelle città commerciali joniche. L'elemento dialettico apparve così un'*adikia* sempre nuovamente rettificata e condannata nella fragilità delle cose particolari, nella caducità dei viventi, nel corso circolare della materia; ma si rivela egualmente anche nell'estinguersi dell'*adikia*,

vale a dire nel rapporto che in ultima analisi le cose particolari intrattengono con l'apeiron. Queste trapassano giustamente l'una nell'altra, in quanto l'eccessiva differenza del loro essere particolare le consuma sino al proprio annichilimento; ma le cose tramontano anche perché il *complessivo loro essere particolare si equilibra in una fine del mondo*, annullandosi nell'assenza di opposizioni dell'apeiron. Allora vi è finalmente l'accordo, raggiunto attraverso la Dike, che con il tempo porta alla luce ogni cosa, e più ancora, porta alla luce nell'armonia dell'infinito. In tal modo risuona al contempo un inconsueto tono orientale; inconsueto perché altrimenti ovunque per i greci l'infinito (in quanto informe, non plastico) era qualche cosa di negativo. Solo nel tardo ellenismo, dunque nel momento della piena irruzione dell'Oriente, la trasvalutazione dell'infinito lo innalzò a categoria suprema, quanto meno tra le categorie teologiche. Ma appunto la prospettiva di Anassimandro sull'apeiron non aveva bisogno della falsa atmosfera patriarcale tardo-ellenistica; il carattere del θεϊον, del divino, ch'egli conferì precisamente alla sua materia originaria in quanto in-finita, si fondava ancora in modo del tutto immediato sulla mistica dell'Oriente. Con la differenza che in Anassimandro, in quanto materialista, l'infinito non è mai l'infinito di un Dio o anche di un nirvana, bensì in ogni caso l'infinito di una materia originaria, indeterminata. Per questo la caratterizzazione aristotelica di questo *apeiron* è tanto competente quanto particolarmente importante: nell'indeterminata materia originaria di Anassimandro - come nella determinazione aristotelica della materia - tutte le cose deriverebbero «dall'essere in potenza (δυνάμει) e dal non-essere in atto» (*Metaph.*, XII, 2). Ma oltre a ciò il più antico detto della filosofia europea che ci sia stato conservato apre molteplici prospettive future, anzi ultime - e ciò nella grandiosa precoce anticipazione del raccolto e della pace. Il detto è carico di solitudine e di pensieri che conducono lontano; in un primo concetto di materia come *potenzialità* rivela al contempo la prima immagine filosofica dell'*identità* oggetto del desiderio e dell'intenzione - contro l'alterità dell'uomo rispetto al mondo e del mondo rispetto a se stesso.

Levità nel profondo, gioiosità della luce

Nessun pensiero senza il bisogno, pure talvolta di colpo è tutto sereno. Questa serenità si presenta già non appena gli uomini sono in grado di sbrigare con facilità anche questioni seccanti. Questa facilità in casi particolari rinvia a una possibile levità per nulla ovvia nelle cose stesse. Il suo luogo non è il motto di spirito spesso solo soggettivo, la fulminea comparazione inattesa di circostanze e oggetti apparentemente inconciliabili. Il suo luogo è piuttosto lo humour, la disposizione delle circostanze, degli oggetti stessi per uomini anch'essi disponibili in tal senso e prima di tutto capaci di non ritenere più così importante la loro gravità, o quanto meno non così esclusivamente definitiva. Entrambi, tuttavia, motto di spirito e humour hanno in comune il fatto di fiorire ovunque a basso e bassissimo prezzo. O meglio: imperversano e fan le boccacce a seconda della disponibilità a ridere, indubbiamente maggiore nella stoltezza del soggetto che nel mondo obiettivo. Berlioz constatò addirittura che da nessun'altra parte si ride tanto come nei manicomi; avrebbe potuto aggiungervi gli scoppi di risa e gli evviva di dionisiaci filistei e filistee piccolo-borghesi. Non solo la serietà animalesca ha dalla sua parte l'intero bestiame, anche la voglia di divertirsi piccolo-borghese e ciò che la soddisfa. Insieme a questo fatto sorprendente W. Benjamin ha osservato in modo pertinente e decisivo che lo humour è una pianta rigogliosa e priva di valore nei bassifondi, ma che diventa rara e perciò sempre più preziosa quanto più in alto è il terreno in cui essa fiorisce. Lo humour, in tali nobili o meno nobili configurazioni, oltre che su terreni alti o bassi, si registra anche in diversi ambiti, ma, al di là di quelli dell'atteggiamento, solitamente solo o quasi solo nelle opere *d'arte* e non in quelle *filosofiche*. Ciò è tanto più sorprendente in quanto l'apparizione del saggio, ma anche la saggezza in se stessa conferiscono a quanto è importante un nuovo tono, e precisamente sorridente, che fin dall'antichità appare come il paesaggio di desiderio di un prendere alla leggera profondo e dunque è collegato allo humour, e a uno humour particolarmente prezioso. Lao-tse il saggio mette in guardia certo in determinate circostanze dal prender le cose alla leggera: «Quanto ha peso è la radice di ciò che è leggero, se si prende alla leggera si perde la radice» (*Tao teh-ching*, aforisma 26) ma egli invita a diffidare della leggerezza nel senso della noncuranza, anzi della sciocca frivolezza che induce il dominatore «a prendere tutto il mondo alla leggera». Di contro proprio il *Tao teh-ching* riceve la sua luminosità

dall'invito alla delicatezza, alla facilità, alla discrezione, a tutto quanto rinvia all'elemento della vera leggerezza contenuta nel corso delle cose, nella vera rotazione intorno al vero centro. E questo invito luminoso, pieno di discrezione, s'oppona a ogni ampollosità, alla serietà pesantemente bardata e così non solo animalesca. Egualmente, anche al di qua della quiete suprema del tao di Lao-tzu: «Che lo humour sia possibile non significa sorridere tra le lacrime, nel senso che si possa sempre e comunque rifugiarsi nei sogni e condurre una vita felice e raffinata anche se è realmente triste il fondamento immutato del mondo. Ma il fatto che lo humour renda lievi le cose, il suo spogliarle dalla loro gravità significa proprio - e qui balena un sottile, enigmatico raggio di luce, alimentato solo interiormente, inspiegabile, non fondato su nulla, un sapere mistico che entra nella vita - che in ciò qualcosa non torna, che le lacrime non vanno prese del tutto sul serio rispetto alla nostra anima immortale, per quanto terribilmente reali esse possano apparire, insieme con il fondamento del mondo da cui provengono; significa che l'affermazione di Goethe, "la buona poesia, come l'arcobaleno, si staglia su uno sfondo oscuro", vale certo per le espressioni profonde, ma non per le più essenziali; che quindi il sognare, il poter sperare apparentemente così totalmente illusorio, la leggerezza significativa, corrisposta ma mai garantita, l'inconcepibile gioire di se stessi - sono più vicini alla verità e alla realtà, cui non occorre essere il fondamento del mondo, di tutto ciò che è opprimente, giustificabile e indubbio nelle circostanze fattuali con tutta la loro brutalità realissima sul piano sensibile» (Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 1918, pp. 75 e sg.). L'importante relazione dello humour con i contenuti gioiosi, anzi i più gioiosi, che sono tali solo in quanto non esistono ancora, è in ogni caso fuor di dubbio, anche se questi contenuti sono così lontani che possono essere sperati quasi solo contro la speranza stessa. Uno humour penetrante si atteggia addirittura come se i contenuti della sua strana e significativa allegria fossero segreti e non ancora presenti, come se fossero un accordo proveniente dallo stato finale. E questo anche quando la figlia dell'Elisio per molto tempo non ne ha salito le scale, a maggior ragione poi se lo humour non ha affatto bisogno di messaggi dall'Elisio. Poiché innanzitutto lo humour (non senza ragione il suo caso limite più grottesco, ma anche più suscettibile di riflessione è il cosiddetto humour nero)

non dispone di alcuna specie di certezza garantita o di essere trascendente stabile e fisso nello spazio del suo proprio così. Il proprio-così totale dello humour non si estende certo al punto da affermare ad esempio: Non saprei che esiste il mondo che ho di fronte se esso non ci fosse, cioè se non mi si imponesse empiricamente. Ma io so che esiste ciò che una volta si intendeva e si caratterizzava con il nome di divino, benché fattualmente non esista nulla del genere, anzi proprio perché fattualmente non esiste nulla del genere. In effetti una simile affermazione non sarebbe solo puro idealismo, ma in più anche un utopismo reificato e mantenuto saldo, estraneo non solo a un mondo presente inadeguato, ma anche a ogni realizzazione e alla sua realtà. Come se il proprio-così dovesse restare per così dire fondamentalmente, per la sua stessa onorabilità, un re Giovanni Senzatterra. O come se ogni realizzazione della perfetta evidenza fosse una macchia per l'evidenza del perfetto; ben oltre la nota malinconia del compimento, addirittura oltre la reificazione romantica del sogno. Ma lo humour, che è la *più discreta di tutte le utopie*, o la contiene quanto meno in sé, non si reifica e il suo sereno proprio-così non mira a qualcosa al di fuori della realtà, bensì sottolinea in essa il suono del suo possibile stato finale - carico di leggerezza, del liquore del poter-essere-altrimenti, dell'essere-altro nell'essenza, senza solidificazione, senza evasione, ma anche senza tutta l'oltremondanità di un giubilo rumoroso o solenne. In una parola: propria dello humour è esclusivamente la trasparenza su quella leggerezza e pacificità dell'essere che smentisce la gravità. E questo senza che la leggerezza abbia bisogno di una conferma empirica su vasta scala o addirittura di una garanzia sovra-empirica (come la fede in Dio).

Ogni rasserenamento proviene dalla luce, ma al contempo la precede. Accompagna anzi il sorgere in modo *duplici*, una volta come dissolvimento particolarmente spensierato di ciò che è invecchiato, poi come saluto di ciò che emerge. L'elemento *dissolvente* si occupa di ciò che è vecchio, e se ne occupa solo in modo lieto, come di una terra che talora sembra essa stessa dileguare spensieratamente, anzi comicamente. «Affinché l'umanità si separi serenamente dal suo passato», dice in proposito *Marx*; ciò vale in quanto persino i despoti sanguinari, di cui è ricca una società che sta crollando, mandano un'ombra comica. Ma quanto più vale il congedo sereno là dove una materia

del passato realmente grande, invecchiata, si dissolve di fronte al nuovo senza solennità, come roba da ridere. «La storia è radicale e attraversa molte fasi allorché porta alla tomba una figura vecchia. L'ultima fase di una figura storica universale è la sua commedia. Gli dèi della Grecia, che già una volta erano stati tragicamente feriti a morte nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, dovettero morire ancora una volta comicamente nei *Dialoghi* di Luciano» (Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, Introduzione). Per cui dunque talora la serenità del congedo ha bisogno di essere un po' aiutata, e tale aiuto ha allora nome satira. Lo stesso Hegel, nella sua dialettica idealistica, aveva fornito la parola-chiave per il dileguare di quanto di volta in volta è morto, per il sorgere del paesaggio di volta in volta nuovo del pre-apparire estetico, e ciò in triplice modo: come dissoluzione dell'«arte simbolica» nell'epigramma, dell'«arte classica» nella satira, dell'«arte romantica» nel congedo pienamente dispiegato ad opera dello humour. «Lo spirito si affatica intorno agli oggetti solo finché resta in essi qualcosa di segreto, di non rivelato... Ma se l'arte ha rivelato da tutti i lati le concezioni essenziali del mondo, contenute nel suo concetto e la cerchia del contenuto che ad esse appartiene, essa si è liberata di questo contenuto che è di volta in volta determinato per un popolo e un'epoca particolari, ed il vero bisogno di riaccoglierlo si ridesta esclusivamente a quello di volgersi *contro* il contenuto che era finora unicamente valido, così come per es. in Grecia Aristofane si è volto contro il suo presente e Luciano contro il suo passato greco, e come in Italia e in Spagna, nel declino del medioevo, Ariosto e Cervantes incominciarono a volgersi contro la cavalleria» (*Werke*, x/2, pp. 231 e sg.).⁶¹ Tutto ciò contraddistingue dunque lo humour del *primo modo*, *quello critico* (e tanto l'epigramma quanto la satira sono allora le sue manifestazioni più acute o più nettamente profilate); tale humour costituisce in effetti lo spazio per il congedo e pone in campo la risibilità, che elimina e uccide senza sforzo. Ma molto più importante resta e diviene lo humour nel suo *secondo modo*, *quello positivo*, che appartiene al *sorgere* della luce, e che è come *terra posta in ciò che va emergendo, quindi ancora segreta, essa stessa non manifesta*. E qui ad essere assolutamente sorprendente è il fatto che proprio Hegel, che pure costruì un intero sistema ben concluso non lasciando in esso nulla di ancora segreto, di non manifesto, abbia riconosciuto allo humour oltre al carattere critico un carattere capace di elevarsi su tutto. Quanto meno nell'arte e

oltre essa, apparentemente oltre e al di sopra verso la religione, e più esattamente verso il ritorno dell'uomo in se stesso; ma per lui lo humour come *umanesimo*, senza che l'ammetta, è un che di ovunque non chiuso. Lo humour è la dissoluzione di rapporti cantati fino in fondo proprio in quanto esso non lo è stato, in quanto introduce a una levità assolutamente futura nello sforzo e nella gravità del processo. E ciò nonostante che il pensatore dell'anamnesi e del circolo nei circoli voglia considerare il futuro come assolutamente a-concettuale e privo di luce: «Il passato è la conservazione del presente come effettualità, mentre invece il futuro è l'opposto di ciò, è piuttosto ciò che è scevro di forma... quindi in generale nel futuro non si può intuire alcuna forma» (*Werke*, XIV, p. 105);⁶² tuttavia anche in Hegel lo humour con la sua fluidità mostra la trasparenza di una figura non divenuta manifesta. Proprio di qui nasce l'avversione hegeliana contro lo humour qualunque, contro «l'obliquità sfacciata e brillante, il mondo cometario, tutto suono e profumo senza nocciolo, il gioco in toni irreali di uno spirito vuoto»; di qui la connessione ch'egli istituisce tra il vero humour e una profondità situata molto lontano. Hegel connota ravvicinarsi ad essa, mai già interamente indicato da un cammino esistente, mai già interamente identificato da un oggetto significativo presente, come «un girovagare del tutto ingenuo, lieve, inapparente, che presenta proprio (!) il più alto concetto di profondità nella sua scarsa significanza e, trattandosi appunto di singolarità che affiorano senz'ordine, la connessione interna deve essere tanto più profonda e mettere in rilievo nell'isolato come tale il punto focale luminoso dello spirito» (*Werke*, x/2, p. 228).⁶³ Accennando alla funzione del girovagare, Hegel pone in luogo della leggerezza utopica propria dello humour in generale solo una determinata letteratura umoristica che non costituisce neppure la sua forma suprema, ma non solo è indicata la connessione con un supremo concetto di profondità, bensì anche - ciò che fa saltare la mera *estetica* dello humour - la connessione con punti di luce ovunque. In effetti è la gioiosità della *luce* che anche qui è ovunque mobilitata contro la gravità e che in questo sistema così estraneo al futuro, malgré lui, fa intravedere sempre di nuovo, con una trasparenza via via più indicativa, via via più significativa, configurazioni di una levità che si estende ben oltre il campo dell'estetica. Il chiarore irrompe ovunque si capovolga positivamente «il punto notturno dell'unità negativa che si chiude

su se stesso». Così nella filosofia della natura, dove la luce per prima «rasserena la gravità dell'essere fuori di sé» e, la coscienza rompe infine la sua scorza. Così nella filosofia della storia, dove dopo lo sfarzo selvaggio della luminosa aurora orientale, la Grecia «si presenta nella sua più bella naturalezza, libertà, profondità e serenità, come la sposa che esce dalla sua camera». Così nella filosofia della religione, dove Hegel vuol far culminare, apparentemente svincolata da tutto, la luce: «Ogni affanno, ogni preoccupazione, questo banco di sabbia della temporalità si dissolve in questo etere, che sia nel sentimento presente della devozione o nella speranza. In questa regione dello spirito scorrono i flutti del Lete ai quali beve Psiche, dov'essa affonda tutti i dolori, trasforma in un'immagine di sogno tutte le durezza, le oscurità del tempo e le trasfigura in splendore luminoso dell'eterno» (*Werke*, XI, p. 4).⁶⁴ Certo qui è ormai abbandonato il rapporto più stretto con lo spirito dello humour, ovvero con una serenità inapparente; e il delicato lampeggio e la luminosità dello humour, benché esso non possa assolutamente essere distruttivo, proviene da tutt'altra pace che non da quella che la filosofia hegeliana ha concluso con un mondo imperfetto. Pure intorno a tutti questi «punti di luce» che si succedono l'un l'altro (contro la gravità) agisce proprio ciò che non è stato cantato fino in fondo, dunque ancora obiettivamente utopico, insieme con un elemento positivo dello stato finale, senza il cui abuso la filosofia hegeliana non avrebbe potuto essere così malamente apologetica, ma senza il cui uso non avrebbe potuto essere così splendidamente ottimistica. Ciò basti qui a proposito della trasparenza filosoficamente lucente di *secondo tipo*, *positiva*, quella che si ricollega al saluto di ciò che emerge, anche se il pensatore del passato l'ha seppellita in un sistema chiuso. Anche nel punto luce dell'ottimismo, solo a partire da *Marx* il passato viene condotto non solo nel presente e questo di nuovo nel passato contemplato, ma entrambi vengono collocati sull'orizzonte del futuro. E ciò che è pensato con l'ottativo leggerezza-serenità-pace non viene solo posto sui piedi, ma dal marxismo viene affidato anche alle mani. Poiché anche dalla prospettiva della serenità, nei sistemi di luce conchiusi non si trova più di una promessa che tutta la luminosità affermata possa anche essere tale, insieme al desiderio che possa davvero essere così. Qui va ancora una volta ricordato lo spinozismo, la concezione del mondo come cristallo, e bisogna riflettere sulla grandiosa utopia filosofica, che vorrebbe

formarsi e si forma come ultima conclusione di tale saggezza: «In natura non si dà nulla che sia contrario all'amore intellettuale o che possa eliminarlo» (*Et.*, v, prop. 37). Proprio nel suo estremismo una simile proposizione luminosa non ha alcun senso empirico, ma in essa è implicata una promessa e con essa l'estremismo, che resta enorme ma non più assurdo, del *compito* di mantenere approssimativamente la promessa in tal modo implicata. Così che il sentirsi a casa nell'al di qua, l'al di qua di ogni sentirsi a casa, delineato dall'utopico di proposizioni del genere non resta privo di conferme anche sul terreno empirico mediante il mutamento del mondo storico e naturale. Nel processo empirico non mancano certo punti notturni che si chiudono più o meno su se stessi, ma ancor meno punti luminosi, nonostante e per mezzo di queste negatività, e una luce latente. Il paesaggio del vero essenziale, con la decisione positiva del suo contenuto, è un contenuto limite completamente crepuscolare; ma questo si cela nel processo materiale e il processo procede con il rischiaramento del suo contenuto. Per cui gli sguardi filosofici complessivi nel *desiderio di un sapere penetrante* recano con sé anche la *volontà del vero essenziale* - non è la sera di tutti questi giorni, non è il giorno di tutte queste mattine. Le filosofie sono il loro tempo espresso in pensieri, pure i loro *grandi temi*, poiché non sono mai esauribili e neppure mai interamente formulabili in un'unica epoca, stanno ben oltre il tempo e la società rispettivi. Essi stanno nell'intento del tempo, nell'intento del processo in assoluto - e il più centrale di questi temi processuali ha nome Verum Bonum. L'uomo ne è la domanda, un mondo la risposta: *questo è, a sua volta su un piano suo genere geografico, il paesaggio di desiderio nelle filosofie*. Solo la verità dell'essenza che si *apre una breccia* è il suo cammino e la sua meta, come verità che gioisce senza illusioni.

42. GIORNATA DI OTTO ORE, MONDO IN PACE, TEMPO LIBERO E OZIO

Guardate in su: il camino fuma.

Brecht

L'esperienza mi ha convinto della verità del detto della

Bibbia e io ne ho fatto la mia stella polare: Curatevi in primo luogo del cibo e del vestito e il Regno di Dio vi toccherà da sé.

Hegel, *Lettera al Maggiore Knebel*, 30 agosto 1807

Anche nelle regioni nordiche, quanto meno se consideriamo l'esempio della maggior parte dei popoli più antichi, pare che l'uomo non debba lasciarsi degradare a bestia da soma dalla necessità, bensì possa accontentarsi del poco che la natura può offrirgli colà oppure emigrare; e se da qualche parte, se se ne vuol vivere, il lavoro dura da una campana della preghiera all'altra, la causa di ciò risiede solo in costituzioni e poteri statali non giusti, in una conseguente ingiusta ripartizione di ciò che la natura offre in misura sufficiente per tutti, e inoltre in bisogni artificiosi che la natura non è tenuta a soddisfare; solo la più strana fisima può suggerire nelle prediche e nei catechismi del prezioso nord cristiano che non vi sia quiete neppure nella vita eterna, ma anche là si debba continuare ad esercitare le proprie forze in più ampie cerchie d'attività su più alti oggetti. I paradisi degli orientali non hanno nulla di ciò, e uno che deve sapere meglio di noi come stanno le cose da quelle parti non colloca i beati ad es. al telaio, ma a tavola, in compagnia di Abramo, Isacco e Giacobbe.

Johann Peter Hebel, *Gli ebrei*

Il regno della libertà comincia in effetti solo là dove cessa il lavoro determinato dal bisogno e da una finalità esteriore; si trova quindi per sua natura al di là della sfera della produzione propriamente materiale.

Marx, *Il capitale*, III/2

La frusta della fame

Ritorniamo di nuovo su un terreno più modesto. Sul terreno, duro per lo più, che sta sotto i nostri piedi. Sino ad oggi nella vita sociale ha vissuto il dolore, che chiede con forza un aiuto e lo sogna con la precisione più grande. La fame costringe al lavoro, ma questo lavoro a suo modo divora, proprio come la fame.

L'imprenditore, solerte per il suo profitto, ignora il tipo di lavoro che il servo compie; né lo conoscono, anche se per altri motivi, artisti e ricercatori. Poiché esso è *servitù* imposta, imposta per fini estranei; questa servitù in tutta la sua desertica estensione la conoscono solo il proletario e l'impiegato. Inoltre il lavoro si è fatto più monotono di un tempo, quando si poteva ancora fare con amore un pezzo intero. Un pezzo che all'artigiano dava la soddisfazione di essere prodotto e finito a regola d'arte. Invece il lavoratore, che mediante la divisione del lavoro ha perso sempre più di vista il pezzo intero, produce solo una parte, giorno dopo giorno la stessa parte della stessa vite, senza amore, con un odio mitigato solo dalla stanchezza, e sempre con lo stesso gesto. Da sempre si è desiderato sbarazzarsi di un lavoro imposto, o quanto meno di ridurre il tempo che vi si dedica. Ma questo a persone dipendenti non riesce mai o non per molto.

Dalle casematte della borghesia

Il povero ha sempre dovuto guadagnarsi duramente ogni boccone. Il padrone è padrone proprio in quanto spreme il servo, vivendo del suo lavoro. Insieme con i beni che il lavoratore produce in più di quelli che servono al suo proprio bisogno (sempre molto compresso), il padrone lo priva del suo ozio. Questo sfruttamento, fin da quando cominciò la proprietà di un aratro, di un campo, divise gli uomini in due generi, in due classi, e questa divisione si è sempre più consolidata. Se è spesso storicamente problematico il progresso nel bene e nella felicità, non è così per quello dello *sfruttamento*; questo è diventato nel complesso sempre più secco e impudente. Lo schiavo greco era trattato meglio del servo della gleba e questi a sua volta meglio del salariato moderno. Poiché lo schiavo quanto meno era la bestia del suo padrone, pertanto era nutrito e aveva una stalla. Il servo della gleba invece doveva provvedere a se stesso, nella misura in cui gliene restava il tempo e il proprietario del villaggio gli lasciava una ciotola. Nel 1525 il servo della gleba tedesco che si era preso la libertà del cristiano pendeva dalla forca. O, gli occhi e la lingua strappati, incespicava sul suolo del Sacro Romano Impero sino a quando non crepava in un fossato. E verso la fine del medioevo, quanto più il mastro artigiano da sovrintendente patriarcale si trasformava in

sfruttatore precapitalista, anche la condizione degli apprendisti artigiani cominciò ad avvicinarsi a quella dei contadini. A Danzica a circa 1500 apprendisti in sciopero furono mozzate le orecchie, a Firenze furono marchiati dal boia e poi cacciati dalla città a suon di nerbate. Solo negli strati superiori, che possedevano un capitale mercantile o principesco, si andava facendo strada l'individualità, ma in basso regnava il vincolo salutare. Il dominatore non concedeva affatto a tutti i figli della terra di considerare la personalità come felicità suprema; tortura e morte erano pronte per chi ardiva sognarla. Sino a che non cominciò la libertà di circolazione, l'uomo come libero possessore della sua forza lavoro. Come contraente di pari diritto del contratto di lavoro ch'egli conclude con il capitalista: occhi negli occhi, dente per dente. Sopraggiunsero allora le benedizioni della prima epoca industriale descritte da Engels; dopo lo schiavo, il servo della gleba e l'apprendista artigiano inghiottito un pò per volta, apparve il proletario. Se sino ad allora la condizione della classe lavoratrice era stata miserabile, ora divenne infernale; il punto da cui partì il proletariato intorno al 1800 era quello dei galeotti. Spesso venivano già costretti al lavoro bambini di quattro anni; nelle oscure gallerie delle miniere o nelle umide, afose, puzzolenti fabbriche di cotone; l'età normale per cominciare a lavorare era da otto a nove anni. Il tempo di lavoro per i bambini durava da sei a dieci ore, dai tredici ai diciott'anni aumentava a dodici ore, donne e uomini sopra i diciott'anni se ne stavano alla macchina per i loro sfruttatori dalle cinque del mattino sino alle otto di sera, spesso più a lungo. Le donne allattavano i loro bambini mentre si occupavano della macchina, non esistevano pause per mangiare e il miserabile salario per gran parte era divorato dall'affitto. Contro ogni mutamento di questo inferno il capitale si inalberava, più conservatore di qualunque feudatario; il profitto è inesorabile. Allorché si vollero togliere dalle filande i bambini sotto i nove anni, in quanto le fonderie, che di loro non potevano servirsi, erano diventate filantropiche, i pii fabbricanti inglesi di tessuti dimostrarono che le filande sarebbero andate in rovina se non avessero più potuto servirsi delle piccole forze lavoro «che con facilità possono infilarsi sotto le macchine e provvedere qui a pulire, là ad annodare i fili». Ai fedeli osservanti non importava che molte piccole forze lavoro morissero in incidenti; né la terra classica della democrazia era interessata al fatto che solo una

frazione delle maestranze tubercolotiche o affette da scorbuto raggiungesse i quarant'anni e nessuno giungesse ai cinquanta. Jonathan Swift, che conosceva bene la sua Inghilterra, già un secolo prima, quando ancora nessuna industria divorava ciò che le stava intorno, per risolvere il problema della miseria infantile aveva avanzato la proposta altrimenti mordace di ingrassare per le mense dei ricchi il frutto d'amore dei poveri. «Così i genitori sono compensati per la loro fatica, ai cari piccoli si è provveduto e inoltre ci assicurano unanimemente che per una tavola cristiana benestante non esiste niente di meglio di un bambino di sei anni cicciottello e ben pasciuto». Questa proposta redatta nello stile di una istanza al parlamento e adornata con molte citazioni bibliche fu profetica; l'industria si mangiò addirittura bambini al di sotto dei sei anni e per niente ben pasciuti.

Ma ciononostante non si provvedeva ai genitori dei bambini. Anche se essi, cosa che Swift non poteva prevedere, parteciparono delle benedizioni apportate dal commercio inglese. Il lavoratore doveva cioè impiegare le sue sei ore di tempo libero per guadagnarsi un'altra volta il salario che gli era stato pagato: agli inizi di questo capitalismo infatti molto spesso il lavoratore non era pagato in moneta, ma in natura, in prodotti della sua stessa fabbrica, in ombrelli o articoli consimili ch'egli doveva faticosamente trasformare in danaro sul mercato. Una maniera davvero sublime di ricavare dallo schiavo salariato anche un agente di vendita non pagato: nel cosiddetto truck system lo stesso salario serviva ancora al profitto. L'unico mezzo per dimenticare l'incredibile miseria era l'alcool; talora si scatenava una disperazione selvaggia, venivano distrutte le macchine e incendiate le fabbriche - ma con pochi altri effetti all'infuori della pena di morte, che a partire dal 1811 puniva tali convulsioni. Nel suo scritto *La condizione della classe operaia in Inghilterra* Engels ha fatto parlare questa condizione pervenendo a concludere: «Al capitalismo in ascesa non è riuscito, come aveva promesso, di realizzare la felicità più grande possibile, ma la più grande miseria possibile del maggior numero possibile di persone». Sorse un mondo demoniaco, quell'anti-paese di Cuccagna preciso fino all'ultimo, di cui han bisogno i capitalisti per procurarsi il loro relativo paese di Cuccagna. O nei termini in cui Marx riassume tutto ciò: «Nella società capitalistica il tempo libero per una classe è prodotto dalla trasformazione di tutto il tempo di vita delle

masse in tempo di lavoro». Miseria e grandi affari sono inestricabilmente legati tra loro, slum e fame sono legati allo scatenamento capitalistico delle forze produttive. Nella società capitalistica l'impulso al profitto si è assolutizzato; se prima era una sferza, ora divenne cannibale, se prima era un mezzo al servizio dei bisogni di consumo feudali, ora divenne uno scopo in sé assolutamente illimitato. E se la più grande miseria possibile del maggior numero possibile di persone nell'epoca del capitalismo affermato e poi dell'imperialismo è a tratti cambiata, ciò è accaduto solo congiunturalmente. Le crisi sempre più profonde, il crescente sterminio di massa negli affari bellici hanno mostrato che il cuore gelido dell'economia capitalistica non ha cambiato temperatura, né può obiettivamente cambiarla. Così in tempo di guerra si recupera di nuovo tutta la miseria cui prima in qualche misura si era sfuggiti e più ancora - in base alla legge del massimo profitto. Ancora alla metà del XVIII secolo, dunque poco prima della rivoluzione industriale, in Inghilterra era considerata normale una giornata lavorativa di dieci ore. Mentre dopo la vittoria della borghesia ci vollero lotte gigantesche sino a che nel 1847, un secolo dopo, si ritornasse a questa vecchia misura, conquistata lottando passo dopo passo. E la legge sulle dieci ore del 1847 (per una giornata di lavoro divenuta considerevolmente più intensa) non fu certo accettata per umanità. Anche dove questa si mostrò, nell'alone sentimentale che si attaglia così bene al ricco popolo della Bibbia, in massima parte era solo il prodotto calcolato di un interesse particolare e di un'osservazione che si imponeva soprattutto alla classe dei fabbricanti. Era risultato infatti che la qualità dei prodotti del lavoro peggiorava costantemente in conseguenza della degenerazione della popolazione industriale e di conseguenza non era più concorrenziale in confronto a paesi che avevano cominciato solo più di recente lo sfruttamento indiscriminato. A ciò s'aggiungeva il peggioramento del materiale umano per la marina mercantile e militare; anche la frusta, che governò così a lungo sulle navi inglesi, nulla poteva contro tisi e scorbuto. Il romanzo d'appendice inglese per famiglie, arrossendo, aveva definito gli slums «dimore del vizio e della miseria», ma ora essi diventavano un pericolo per lo stesso profitto. Così la filantropia, dopo l'oblio cristiano-industriale, divenne quasi inevitabile, l'interesse la rendeva obbligatoria. La giornata di dieci ore lavorative tornò ad essere normale; certo rappresentava anche

il limite della compiacenza, un limite sempre di nuovo contestato, riconosciuto solo malvolentieri. Anzi qualcosa di sovversivo come la giornata di otto ore esulava addirittura dal buon senso morale; scaturiva dalla pigrizia e dalla lussuria e annunciava solo «the awful growth of selfishness among the mass of the people». Ancora nel 1887, al termine della cosiddetta rivolta di Haymarket a Chicago, furono impiccati quattro operai colpevoli di aver proclamato la giornata lavorativa di otto ore. Il pubblico medio americano li considerava delinquenti comuni. Sino a che, infine, il movimento dei lavoratori che si andava rafforzando diede un nuovo impulso alla filantropia, uno ancor più spiacevole della diminuzione della capacità concorrenziale e di un materiale umano peggiorato per l'esercito. Centro del movimento operaio era allora la Germania, la sua socialdemocrazia diede quanto meno con successo questa impressione; la legge contro i socialisti non era servita a nulla, al suo posto lo strato superiore raccomandava ora di gettare alla plebe, secondo l'antica ricetta romana, panem et circenses, sperando così di impedire a prezzo ridotto atti rivoluzionari. Con Guglielmo II sorse dunque l'estesa legislazione sociale (l'Inghilterra, per nulla spaventata dal suo Partito laburista, e la stessa America seguirono molto lentamente questa strada) e infine si dovette mettere nel sacco il 1918, prima di soffocarlo. La giornata di otto ore era la rivendicazione minima del proletariato con coscienza di classe; non restò altro che andarle incontro a malincuore. Ma poi sopraggiunse la crisi e portò con sé ancora molto più tempo libero capitalistico, vale a dire la disoccupazione. Poi giunse da ultimo l'eredità della crisi e della mancata rivoluzione: il fascismo, che riesumò di nuovo la giornata di dodici ore. Questo è il cerchio, così doveva alla fine succedere: l'incitamento alla produzione di guerra, con le fosse comuni come luogo di riposo; la disoccupazione in tempo di pace, con la fame come salario.

Ogni genere di sollievo mediante opere di bene

Il povero ha quanto meno il vantaggio di avere un aspetto sporco. Non offre una bella vista, è una protesta vivente, anche se tace. Gli è concesso di toccare il cuore, certo non la borsa; questo lo fa il signore, per mitigare la miseria di cui vive. Soprattutto,

come abbiamo accennato, quando l'emozione sentimentale accompagna e abbellisce interessi economici. E con lo stesso sentimento la classe dominante descrive, molto spesso con precisione, l'esistenza odiosa della miseria e di tempo in tempo accusa veementemente la rozzezza dei propri esponenti, che sarebbe pura stupidità. Gli intelligenti fanno opera di beneficenza, sono d'animo caritatevole al punto da ammettere che si parli della giornata di otto ore o addirittura di due ore, che si parli della felicità per tutti, come di un bel sogno. La borghesia liberale, commossa nel profondo, prende coscienza della miseria, in parte per farne oggetto di conversazione, in parte per riformarla. In ogni caso però con *rimedi casalinghi* che non intacchino in alcun modo la base, la base della ricchezza da cui proviene benefica la carità. Scrittori dal buon cuore e con uno sguardo esteticamente turbato sulla miseria non sono mai mancati al grande commercio, meno che mai in Inghilterra. Galsworthy, lui stesso un pezzo da novanta come capitalista, in un romanzo che come lucus a non lucendo s'intitola *Al di là* descrive un frammento della Londra del suo tempo quasi nei termini in cui l'aveva descritta Engels, quanto meno una Londra rimasta come ai tempi di Engels: «Il cammino che portava alla strada del castello attraversava vicoli angusti, dove era esposta la miseria del mondo, dove uomini dall'aria malata, donne sfinite e coperte di stracci, bambini spettrali, seduti su un rigagnolo o sull'uscio di casa con ogni tratto del loro volto pallido come un cencio, con ogni movimento del loro corpicino denutrito proclamavano quanto sia ancora lontano il regno millenario; dove le case miserabili, sporche, sembravano costantemente sul punto di crollare, dove vi era altrettanto poca bellezza che in una fogna». Questa assenza di bellezza non sortisce però altro effetto se non quello d'indurre la commossa eroina del romanzo, che è inoltre un'amante della caccia a cavallo e un'amica di Polimnia, a fondare - un giardino d'infanzia. E' questo il riformismo ovvero la liberazione del proletariato da parte dei cavalieri che su di esso cavalcano. Basta così, questo è sufficiente riguardo una filantropia che compiangere, anzi accusa e al contempo produce essa stessa la materia dell'accusa. Con quanta commozione, con quanta ipocrisia retorica lo storico patriottico inglese Macaulay si diffonde sugli orrori della Compagnia delle Indie orientali, su bestie sfruttatrici come Warren Hastings e soci, sulla sventura delle masse indiane: «Esse erano avvezze a vivere

sotto dittatori, ma non come questi. Scoprirono che anche il mignolo della Compagnia delle Indie orientali esercitava una pressione più grande dell'intero pugno del Gran Mogol. Il governo inglese era più simile a un governo costituito da spiriti maligni che da tiranni umani. Spesso la portantina di un viaggiatore inglese veniva portata attraverso villaggi e città abbandonati, resi deserti dalla notizia del suo approssimarsi». Ma la comprensione che simili descrizioni fedeli alla realtà producono è in ogni caso tagliente quanto uno scalpello di sapone e va imperturbabile alla sostanza delle cose quanto la patronessa di una serata di beneficenza; essa determinò tuttavia quella rispettabile abilità affaristica che suggerì di alleviare con l'esportazione di acquavite i delitti perpetrati sugli schiavi delle colonie e con il cloroformio quelli commessi sul proletariato di casa. Si tratta di quella accorta tecnica del regno millenario che una borghesia commossa ha lasciato in eredità alla socialdemocrazia di tutti i paesi. Senza che quel millennio di cui Galsworthy a ragione constatava l'assenza negli slum londinesi si sia avvicinato di un passo. Il lupo fa la voce della nonna, il coccodrillo piange, la Gestapo si cura del soccorso invernale, Wall Street si batte per i popoli liberi. E una massa incredibile di piccolo borghesi, che nessuna esperienza ha reso più intelligenti e che anche spiritualmente vivono alla giornata, continua ancora a credere, anzi più che mai, alle menzogne, alle frasi fatte e agli stravolgimenti della realtà che non solo il vecchio fascismo ha inventato ma che un nuovo fascismo accresce allo stesso scopo, per la sua cosiddetta libertà atlantica. E in ciò il liberalismo già di per sé stantio è ora completamente perverso e si è trasformato in veleno, di modo che la differenza tra Occidente e Oriente anziché come differenza tra capitale e lavoro viene falsamente presentata come differenza tra presunta libertà e presunta costrizione. Simili affermazioni si vedono appoggiate da una socialdemocrazia di miti babbei, neppure tanto miti quando si tratta di sparare su coloro per i quali la libertà non è una frase fatta e la rivoluzione non è una lumaca. Tutti questi alleviamenti della miseria soffocano più che mai nella sua palude la coscienza della miseria e di ciò che potrebbe mutarla. Un altro mezzo supplementare ben collaudato è poi quella vita interiore, assolutamente apolitica, che per lungo tempo figli e figlie dei ceti colti hanno praticato e poi bruscamente espriato, in particolare in Germania. Dall'ozio che in qualche misura avvantaggiava rispetto ai lavoratori, e dal poco di luce che

la consuetudine alla cultura avrebbe potuto concedere si sviluppò così un fondo destinato ad incrementare l'incoscienza personale e ad alimentare quella di tutti. Queste persone mediamente colte spesso conoscevano e amavano un Galsworthy o qualcuno dei suoi equivalenti europei, ma di un Engels avevano a malapena sentito il nome e quanto a Marx non veniva loro in mente null'altro se non il verso che dice che la canzone politica è una brutta canzone o la frase che afferma che gli uomini non sono angeli. Tutto ciò non apparteneva alle stelle cadenti, per non dire alle ore stellari dell'umanità, di cui si dilettevano le persone colte, cosa che non tutti possono diventare. Così tutti i social worker e le altre associazioni contro la mendicizia porta a porta o di strada avevano la coscienza a posto, la mettevano e se la facevano mettere in pace. Sino a che il massimo alleviamento della miseria si chiamò Hitler e parlò più che mai di valori spirituali. Si dimostra dunque che una spelonca di briganti non si può riformare, ma solo scovare e annientare radicalmente. Insieme con la compassione a buon prezzo e con la filantropia che ha per oggetto l'assassinio cristiano per rapina. Solo l'azione rende vero ciò che nei libri sentimentali si finge ipocritamente, solo la violenza rivoluzionaria apre lo spazio per una benevolenza educata e perfezionata.

Il pacifismo borghese e la pace

La mezza misura si vendica anche sul sogno più nobile coltivato dai cittadini borghesi. E' il sogno antico della *pace eterna*, uno scopo utopico autenticamente materno. Ma da sempre i mezzi utilizzati per conseguirlo furono i più inadatti e il terreno su cui avrebbe dovuto fiorire questa causa fu ogni volta un campo di sangue. Una società essenzialmente antagonista, che ha la lotta come proprio fondamento, non può fondare nessuna pace eterna. Nonostante tutte le inclinazioni in tal senso nutrite dal popolo e talora anche più in alto, per lo meno sino a quando il borghese può guadagnare senza contrasti. Ma il desiderio della pace come desiderio incondizionato è naturale solo al contadino, all'operaio, al piccolo-borghese, candidati non indispensabili fin dalla nascita alla tomba del milite ignoto. Il desiderio si fa ancor più naturale quanto più si lega alla precisa comprensione di dover morire per interessi estranei. Che solo per necessità si mascherano con la

causa della patria, che qua erano gli scopi imperialistici di una minoranza. La lotta per il tempo libero si fonde allora senz'altro con la lotta contro l'affare più pericoloso e disumano, contro l'assassinio organizzato. La borghesia dominante tuttavia ha conosciuto solo in modo irregolare epoche in cui sembrava estraniarsi dalla guerra. O meglio, in cui vi si dedicava solo in terra coloniale, contro filippini, tribù indiane delle montagne, negri, congolesi e così via. Con le grandi potenze invece soprattutto i paesi capitalisti anglosassoni, i più esperti e avvezzi alla tecnica di tenaci negoziati e trattative fraudolente, scelsero per lungo tempo il compromesso e la politica della porta aperta. Non senza fondamento così l'Inghilterra, patria del compromesso, aveva apparentemente sconfitto il pathos feudale delle armi con lo spirito civile e lo aveva rimosso dalla costituzione. Sorse così quella sorta di gioco ingannevole e passeggero che può essere chiamato pacifismo borsistico: la guerra in o con l'Europa parve troppo rischiosa e svantaggiosa anche in caso di vittoria sul piano degli affari per potere essere intrapresa seriamente. In modo caratteristico la sociologia inglese, ben oltre l'epoca vittoriana, ha così quasi del tutto equiparato guerra e feudalismo, guerra e Junker, guerra e samurai. La sociologia di Spencer mobilita l'intero armamentario della sua cosiddetta teoria dello sviluppo al fine di dimostrare che la guerra appartiene unicamente a una condizione primitiva e feudale della società, alla coazione, alla tutela e anche, stranamente, al centralismo per il resto assai poco feudale. All'opposto al periodo industriale corrisponderebbe secondo l'interesse più specifico l'esclusione, come di un corpo estraneo, del militarismo desueto - la guerra sarebbe l'ultima ratio dei re, non dei cittadini borghesi. La teoria della buona educazione, sviluppata dalla sociologia spenceriana, fa spiccare il volo alla bianca colomba: dal dare e dall'avere, o quanto meno dall'avere, la concorrenza pacifica, come si soleva dire, unisce gli uffici commerciali. Su una simile base dunque si diffuse, sotto la guida dell'Inghilterra e della giovane America del nord, il pacifismo borghese. Un pacifismo ben intenzionato e arruffone, di fiato corto e tenuto insieme da una serie di fraintendimenti di se stesso, ancora quasi utilizzabile con la sua richiesta di peace in our time per tollerare, anzi favorire Hitler. Poiché il capitalismo non è certo l'agnello descritto dai sociologi alla Spencer e il rischio non atterrisce l'imprenditore, se lo scopo è l'annientamento della

concorrenza. Lo stesso presunto militarismo in sé, conservatosi dal passato pre-capitalistico feudale in Germania e in Giappone, sarebbe regredito presto a elemento di parata, se non avesse potuto appoggiarsi, proprio in questi due paesi, alla più recente missione imperialistica. Guerra e pace nell'epoca del capitalismo monopolistico non sono più opposizioni; nascono entrambe dal medesimo affare, proprio da esso; la stessa guerra moderna nasce dalla pace capitalistica e ne reca gli orribili tratti. La lotta per i mercati, la concorrenza con tutti i mezzi sono iscritte nel capitale, così esso non può mantenere alcuna pace eterna, così gli imperialismi costituiscono necessariamente l'atmosfera esplosiva di una perenne situazione prebellica e la dichiarazione di guerra stessa (che può anche, come di recente, mancare) è semplicemente l'innesco. Un idealismo prima sentimentale, poi sregolato, infine canagliesco, può dunque annaffiare la pianta della pace nei giardini alti dei signori borghesi; qui essa serve unicamente a nascondere i preparativi dell'aggressione, si vis bellum, para pacem; if you want fascism, speak about freedom. Anzi il coraggio civile nel tardo capitalismo è così diventato identico ai grandi bombardieri che solo l'imperialismo, come ultima fase del capitalismo, ha condotto la guerra a quella compiutezza che si chiama guerra totale. Le diverse guerre organizzate da *Wall Street* non sono totali solo perché esse non avvengono più soltanto tra gli eserciti, ma perché esse in modo particolarmente eroico eleggono a loro vittime gli inermi. Le chiese colme, le donne e i bambini non avevano tremato di fronte agli eserciti di cavalieri, ma davanti al furore della borghesia imperialistica, proprio davanti a questo non trovano grazia. Allo stesso modo non è solo idealismo canagliesco, ma puro imbroglio ciò che rimane di pacifismo in seno alla grande borghesia e condanna l'aggressione ch'esso stesso ha fabbricato alla Casa Bianca, in Vaticano, con le quotazioni in borsa, con i suoi tartufi e pretacci franchisti. La pace prospera sul terreno capitalistico come l'agnello in casa del macellaio; il sogno della pace è altrettanto poco realizzabile nel capitalismo quanto l'amore tra gli uomini. Certamente le guerre non sono inevitabili, se le sue vittime destinate sono capaci di un'azione unitaria sufficientemente forte, ma anche allora esse restano una minaccia costante, nel caso migliore una semplice *non-belligeranza* mantenuta a stento e al prezzo di una costante vigilanza. Solo il socialismo allontana in modo radicale la guerra e il seme di nuove

guerre che ogni trattato di pace capitalistico porta con sé. La pace non è un affare di partito, nell'epoca in cui è costantemente minacciata essa è l'affare per eccellenza dell'intera umanità, di un'umanità senza alcun Nimrod. La volontà di un tempo libero dalla guerra, quindi di un ozio pacifico, ha modo di agire soltanto con quell'assoggettamento del massimo profitto imperialistico che equivale da ultimo alla sua abolizione. Altrimenti l'assenza, anzi l'impossibilità di guerre d'aggressione, da condizione ardentemente desiderata non diverrà mai una condizione normale.

Ecco dunque ciò che vien fuori se si affidano ai capri le cure del giardino. I capri stessi dovettero del resto ammettere che la pace è un sogno antico, anche se per loro non è un sogno bello. L'appello di Berta von Suttner: «Giù le armi!» nasceva da un desiderio così antico, soprattutto così spesso evocato che si può dire che il pacifismo abbia la tradizione di una sua *specifica utopia*. Di un'utopia che, anche se talora è implicata nelle utopie sociali, non coincide per nulla con esse. Poiché il sogno della pace è particolarmente sviluppato proprio in autori che non si sono affatto occupati di progettare il miglior stato possibile; così nei profeti biblici, così in Kant. Esso fa egualmente parte anche del rivoluzionario diritto naturale: Grozio, il fondatore del diritto delle genti, dipinge la pace proprio come la condizione normale. E prima di approdare al pacifismo borsistico e alle sue apparenze, il sogno della pace fu il sogno del giovane illuminismo borghese, della sua fraternità contro i principi, contro le guerre tra i potenti e le guerre di religione. Ci volle tutta l'ironia del destino capitalistico per fare della rivoluzione francese con l'esercito di popolo che essa dovette costituire per difendersi, l'origine dell'obbligo militare universale. L'utopia pacifista si presentò con i suoi contorni più netti in Kant, in un contesto appunto che non era quello dell'utopia sociale, traendo invece la sua luce dalla moralità. Il progetto *Per la pace perpetua* del 1795 non concede alcun passo alla politica se prima non si è reso omaggio a quella moralità che è l'unica a comandare incondizionatamente. «La politica dice: “Siate prudenti come serpenti”; la morale aggiunge (come condizione limitativa): “e senza menzogna come colombe”» (*Werke*, Hartenstein, VI, p. 437);⁶⁵ unire le due esigenze è difficile ma è, secondo Kant, un'esigenza indiscutibile. Una politica morale e una morale politica assicurerebbero la pace perpetua non appena lo stato in tutti i grandi popoli si strutturasse come se fosse sorto mediante un patto

volontario dei suoi soggetti. La costituzione che sorge in tal modo è quella repubblicana, essa sola «oltre alla purezza della sua origine, all'essere cioè scaturita dalla pura fonte dell'idea del diritto, presenta anche la prospettiva del fine desiderato, cioè della pace perpetua» (ivi, p. 417).⁶⁶ Ma Kant, quando prospetta un'unica repubblica mondiale, a dispetto di tutto il rigorismo della moralità, ha sufficiente buon senso scottato da accontentarsi di un surrogato di fronte agli stati predoni esistenti: la federazione tra i popoli.

«Per gli stati che stanno tra loro in rapporto reciproco non vi è altra maniera razionale per uscire dallo stato naturale senza leggi, che è stato di guerra, se non rinunciare, come i singoli individui, alla loro selvaggia libertà (senza leggi), sottomettersi a leggi pubbliche coattive e formare uno stato di popoli (certo sempre crescente), che si estenda sempre più fino ad abbracciare da ultimo tutti i popoli della terra. Ma poiché essi, secondo la loro idea del diritto internazionale, non vogliono affatto... così, in luogo dell'idea positiva di una repubblica universale, perché non tutto debba andar perduto, fanno ricorso al surrogato negativo di una lega permanente e sempre più estesa, che ponga al riparo dalla guerra e arresti il torrente delle tendenze contrarie al diritto, ma col continuo pericolo della sua rottura» (ivi, p. 423).⁶⁷ In ogni caso un pessimismo del genere si distingue dalla credulità di quei pacifisti che in una «repubblica universale» americana vedevano la promozione della pace e non l'industria degli armamenti. Il pessimismo kantiano nei confronti del suo sogno di pace certo non deriva solo dalla corretta valutazione degli stati che non rispettano il diritto, ma anche e altrettanto dal decalogo e dai profeti. L'uno e gli altri si rivolgevano senza illusione all'uomo diventato lupo per l'uomo; il decalogo con il suo netto comando: «Non uccidere», il profeta Isaia con la promessa lontanissima sull'orizzonte: «Fonderanno le loro spade per farne falci e le lance per farne aratri». Parole messianiche, che non hanno affidato certo al re degli assiri o agli odierni preti di Baal il regno della pace, né ve li hanno mischiati. Una confusione del genere può accadere solo alla «comunità di difesa» dei lupi, al pacifismo della menzogna, quello che trasforma gli aggrediti in aggressori e fabbrica le bombe atomiche per salvare la civiltà. Riassumendo: l'antico sogno della pace presuppone, in modo anche più cogente di ogni altro elemento utopico sociale, una base e una rettifica chiare. Già nel corso della prima guerra mondiale, mentre si guardava soltanto

agli Junker prussiani, divenne chiaro che il pacifismo non consiste nel metter fine ad ogni costo alle guerre presenti, bensì nell'evitare le guerre future sin dalla radice. Nella seconda guerra mondiale, che non è conclusa e che ha solo spostato da Berlino a Washington l'aggressore, diventa evidente che il militarismo, per quanto abbia potuto appoggiarsi alla brutalità degli Junker come in Prussia o in Giappone, non scaturisce dalla barbarie feudale, bensì dai modernissimi rapporti di proprietà e l'opposizione radicale a guerre future non riesce in modo durevole senza una durevole eliminazione degli interessi monopolistici. Le lance si trasformano veramente in aratri solo nel momento in cui la terra su cui l'aratro procede appartiene a tutti; non un'ora prima, non un'ora dopo. La pace capitalistica è un paradosso che diffonde più che mai il terrore e impone ai popoli di difendere nel modo più forte e più pressante la causa della pace; al contrario la pace socialista è una tautologia.

Maturità tecnologica, capitalismo di stato e socialismo di stato; la rivoluzione d'ottobre

L'economia potrebbe essere gestita meglio: sia pure con molte esitazioni lo si ammette anche nel centro. Pure il piccolo commerciante, sotto la parvenza di essere autonomo, va ancora molto in là con questa apparenza. E la felicità della libera concorrenza, benché nessuna delle due esista più, qui significa ancora qualcosa. L'uomo con la sua bottega, la quantità spropositata di assurdi intermediari, l'impiegato che non può fare a meno di essere ambizioso anche se non ottiene più nulla, credono tutti ancora alla causa, divenuta in parte annacquata, in parte cruenta, dell'economia privata. Nella condizione precaria in cui si trovano vi credono più in modo rigido che convinto, ma in ogni caso sono ancora dei privati nel loro intimo, si trascinano dietro questo residuo. Costituiscono dunque un freno sia a se stessi che alla coscienza dell'altro modo non più privato di produzione e di scambio ormai a maturazione. Ma lo stesso Babbitt s'infiama per il nuovo non appena considera, anziché la sfera economica, che non gli riesce di scrutare nel profondo, l'azione chiara come il giorno dell'apparato *tecnico*. Allora vede le fabbriche collettive, cioè fatte funzionare da masse di lavoratori; lì di privato non c'è

niente tranne la ditta. Vede le macchine che lavorano instancabili, sfornando beni su beni e in cambio la vita commerciale tanto più faticosa, spesso paralizzata non appena i beni divengono merci. Vede come la macchina consenta di risparmiare lavoro umano o come potrebbe risparmiarlo, se solo l'economia del profitto non fosse così disordinata. Vede come già oggi esistano fabbriche, chimiche e alimentari in particolare, che paiono deserte come la domenica, in quanto il lavoro vi è compiuto da macchine particolarmente efficaci. È questa la specifica propaganda che la tecnica potrebbe svolgere anche all'interno di uno strato tanto ottuso come la normale piccola borghesia e che talora in modo strano svolge davvero. L'apparato delle macchine, con tutta la sua artificialità, già in questa società si presenta come un elemento di un'altra società, la cui capacità produttiva non si esplica più nella forma dell'appropriazione economica privata, anzi è da questa distorta. I tecnici non sono stati e non sono gli ultimi a prender coscienza di questo ruolo particolare delle macchine, per quanto in modo maldestro. Caratteristica in tal senso è stata l'entrata in scena, di breve durata ma sorprendente, dei cosiddetti tecnocrati verificatasi nel paese della sovrapproduzione. L'ingegnere americano Howard Scott ha sviluppato uno dei programmi più lungimiranti sul tempo libero muovendo da interessi professionali tecnici, vale a dire da una considerazione unilaterale delle attuali capacità produttive. Secondo Scott già oggi l'efficienza delle macchine è tale da permettere una giornata lavorativa di sole due ore, suggerita dalla macchina e non dal proletariato (le cui rivendicazioni di rado si sono spinte così lontano). La «tecnocrazia», ovunque vada oltre simili affermazioni, diventa in verità chiacchiera sociale dilettantesca, ma questi utopisti che ignorano tutto del marxismo hanno tuttavia espresso la realtà in cui si imbatte ogni uomo pratico. Ciò in cui si imbatte l'inventore, l'igienista, e non per ultimo l'architetto moderno non appena pensa in termini di innovazioni e di insediamenti collettivi: le possibilità, anzi le realtà tecnologiche attuali sono artificiosamente strozzate da una forma economica sorpassata. Il rapporto di potenza nell'ambito della società rende libera la tecnica solo a fini bellici, al fine della produzione di strumenti di morte; ma già l'impeto di questa produzione mostra da sola quanto rigogliosamente potrebbe svilupparsi la fabbricazione di beni alimentari. A tal fine sarebbe disponibile qualche cosa sino ad ora inaudito, innanzitutto nella

chimica organica, in una tecnica che non si orienta più solo verso la rielaborazione di materie prime, ma verso la formazione sintetica di queste materie prime stesse. Tutto ciò è cominciato in grande con l'anilina al posto dei colori vegetali; venne poi il salnitro artificiale, l'olio sintetico, la gomma sintetica ed è pressoché inevitabile che la plastica sostituisca un giorno l'acciaio nelle automobili, nelle carrozze ferroviarie, forse negli stessi macchinari. Sono in via di realizzazione o potrebbero esserlo fertilizzanti artificiali, radiazioni artificiali in grado di moltiplicare per mille i frutti del suolo, con una hybris e un «movimento anti-Demetra» senza pari, con il sintetico concetto limite di un campo di grano che cresce sul palmo della mano. In breve, di per sé la tecnica sarebbe pronta e quasi già in grado di renderci indipendenti dal lavoro lento e regionalmente limitato della natura per le materie prime, indipendenti persino dai problemi dei trasporti da grandi distanze (cfr. A. Lowe, *The Trend in World Economics*, in «The American Journal of Economics and Sociology», 1944). Potrebbe essere all'ordine del giorno una nuova sovranaturalizzazione della natura data, anche se con i noti pericoli dell'artificiosità astrattamente ipertecnologica, consueti nel mondo borghese. Ma - e questo resta sociologicamente decisivo per tutte le aurore della chimica sintetica - l'onnipotenza della produzione facilitata in tal modo è la più impossibile nel sistema capitalistico di appropriazione e ripartizione. Essa condurrebbe la sovrapproduzione già oggi presente ad un grado tale che né il capitalismo monopolistico odierno, né la forma di *capitalismo di stato* in esso latente sarebbero in grado di fronteggiare con i soli robot sfruttati centralistica-mente. Questo è al contempo un altro segno del fatto che la maturità tecnica non significa per sé sola qualcosa di socialista. Per quanto essa abbia oltrepassato la propria madre, la società capitalistico-privata, e per quanto sia diventata visibile l'obsolescenza della forma di sfruttamento privata anche su un piano meramente tecnico, nell'ambito dei *mezzi di produzione* di fronte a forze produttive da gran tempo collettivizzate. Ma i mezzi di produzione da soli non rendono felici, bensì bisogna che il proletariato per prima cosa li abbia, se ne sia impossessato. Senza questa socializzazione proprio i mezzi di produzione più sviluppati inducono crisi su crisi o armano la guerra imperialistica o sollecitano la schiavizzazione totale, quella del capitalismo di stato. Il progresso - una categoria che nella società attuale si è

ridotto esclusivamente alla tecnica - nella sua unità, dunque dove avviene davvero, non è mai rettilineo; procede piuttosto a salti che avviano il cambiamento di direzione. La macchina come mezzo di produzione sempre più sviluppato avvicina soltanto un balzo del genere. La conseguenza collettivistica la tira il proletariato e affinché ciò non accada la borghesia, oltre al terrore e alla guerra, coltiva anche piani più nascosti: il capitalismo monopolistico di stato.

Non sarebbe la prima volta che il nemico falsificatore cerca la sua salvezza in ciò che gli cresce contro. Ma già sul piano «puramente umano» è una cosa molto diversa se una miniera viene statalizzata, diciamo così, dall'alto o dal basso. Ovunque l'«economia diretta» diventa inevitabile, ma proprio qui la differenza è enorme, a seconda che soggetto della organizzazione siano i capitalisti monopolisti ovvero i produttori. Mentre nel primo caso nasce un capitalismo di stato ovvero un mero mutamento di funzione della proprietà privata nell'ambito dei mezzi di produzione, nel secondo caso nasce il socialismo ovvero la trasformazione di questa proprietà privata nel collettivo reale, cioè nel collettivo dei produttori. Entrambe le strutture hanno in comune per così dire il tratto di sorgere sulle rovine della libera concorrenza, del meccanismo di mercato liberale. Ma al di là di questa affinità del tutto formale esse rivelano l'enorme differenza, messa a tacere dalla socialdemocrazia: cioè il fatto che il socialismo presuppone quella rivoluzione, la cui assenza rende invece possibile proprio solo il capitalismo di stato. Questo ha ricevuto la sua forma attraverso le due guerre mondiali, durante le quali la produzione è stata regolamentata dall'alto per la prima volta dal periodo della manifattura. Il contenuto lo ricava invece dalla statalizzazione crescente del capitale monopolistico, dal passaggio delle ditte sino ad ora private allo stato, in quanto organo del tutto ufficiale della classe dominante di cui conduce totalmente gli affari. In ciò il capitalismo di stato unisce uno sfruttamento totale, anche intensificato, alle trasformazioni più decisive intervenute nell'economia privata sino ad ora; il tutto sotto apparenze collettivistiche. Questa apparenza può addirittura far sì che l'economia capitalistica diretta dall'alto si presenti come socialista; è successo nei molteplici colpi di stato fascisti e succede anche, spesso in buona fede, con continui errori, in campo riformistico. Ad esempio nel vecchio miope miraggio del «pacifico

sviluppo dal capitalismo al socialismo», questo bernsteinismo già due volte orribilmente confutato, nel 1914 e nel 1933. In un'epoca di prosperità e di pace mantenuta a stento il capitalismo (che ha costantemente in sé il contrario sia della prosperità che della pace) può atteggiarsi di nuovo a liberale, dopo aver mostrato il suo ghigno fascista; ma in ogni caso il rafforzamento dello stato è immanente all'economia diretta dal profitto monopolistico. E, contro ogni opinione corrente, questo rafforzamento nell'economia socialista non si verifica perché questa è diretta socialisticamente, ma perché sfiora il capitalismo di stato ovvero - ritenendo di abbreviare il cammino - se ne serve strumentalmente e lo incorpora. Riveste una grande importanza investigativo-utopica il delineare all'orizzonte i mutamenti di cui potrebbe essere in grado il capitalismo di stato, nel caso in cui gli si lasciasse tempo e spazio. Anche se per ciò che riguarda l'essenziale, lo sfruttamento, tutto resta come prima e le crisi immanenti al capitalismo sono semplicemente avvolte nel fulmicotone. Il primo mutamento riguarderebbe il *mercato* che cesserebbe di essere libero, aperto. Gli uomini non si fronteggiano più come agenti del processo di scambio, bensì lo stato totale contiene esclusivamente dominanti e dominati. Ad esso incombe il controllo sulla formazione dei prezzi, sulla qualità delle merci, sino ad allora esercitato in qualche modo dal libero mercato. Il secondo mutamento riguarderebbe la *produzione stessa*, una volta finita la libertà del mercato e la sua concorrenza. Si promette la piena occupazione, ma riducendo necessariamente lo standard di vita delle masse. Si promette una relativa sicurezza economica, grazie all'adattamento della produzione al consumo, grazie a un'economia di profitto regolamentata; ma questa sicurezza viene pagata al prezzo di una totale trasformazione dell'esercito dei lavoratori e degli impiegati in schiavi, anziché in compagni che posseggono in comune. Anche i capitalisti sopravvissuti sono limitati nella loro libertà, in quanto «l'interesse comune precede l'interesse individuale», il che però qui significa soltanto che i monopolisti limitano l'interesse individualistico manchesteriano, affinché il loro interesse comune possa esser tanto meglio conservato. Sorge un *collettivo di capitalisti* composto dai maggiori briganti in campo industriale e commerciale, dall'alta burocrazia civile e soprattutto militare; tutti gli altri uomini, su tutta la terra, in questo gigantesco complesso del capitalismo di stato, il cui centro potrebbe essere l'America,

diverrebbero oggetti di un dominio che per estensione e razionalizzazione strategica il mondo non ha ancora mai visto. La prigione totale abitata da robot mal nutriti e assicurati a vita, la prospettiva dunque che il capitale manchesteriano ha sempre sostenuto essere la minaccia insita nel socialismo, è esattamente la sua propria prospettiva. A ciò andrebbe aggiunto come aspetto piccante, che la forma di economia che corrisponde al fascismo e il fascismo che corrisponde a questa forma d'economia, l'America, paese in cui il termine capitalismo è ancora un titolo d'onore, mentre non lo è per nulla lo stato, cerca d'introdurli sotto l'etichetta di libertà. Questi sono tra gli altri gli orizzonti del capitalismo di stato, del medesimo capitalismo, infine, solito a definire il socialismo come «fascismo rosso» perché si difende dalle intenzioni omicide dell'imperialismo. Questo spiega perché i liberali dell'epoca ormai passata della libera concorrenza sognino romanticamente una «terza via», che li liberi dall'alternativa tra il fascismo che non amano se non tiepidamente e il socialismo che odiano di tutto cuore. L'alternativa appare loro simmetrica, un'alternativa tra «regimi totalitari»; il che rispetto alla dittatura del proletariato non è corretto neppure sul piano formale, per tacere dello scopo di libertà di questa dittatura, unico e veramente totale. La differenza tra le due «economie dirette», nonostante l'infamia o addirittura la follia che pretendono di confonderle, è evidente; essa designa l'opposizione estrema quanto al contenuto sociale: la *distruzione dello sfruttamento* in un caso, la sua *piena integrazione* nell'altro. Ma la possibilità, anzi la già incipiente realtà del capitalismo di stato minaccia gli uomini solo nella misura in cui lo accettano e se lo lasciano imporre. Il basso regime salariale che pare inseparabile dal capitalismo di stato, il costante controllo diverrebbero alla lunga intollerabili, anche se il fascismo in un'ultima guerra mondiale, ch'esso provoca e che, in base alle leggi con cui si presenta, deve continuare a provocare, non approdasse in quella terra da cui non c'è ritorno. Ma tuttavia dalla cattiva latenza del capitalismo di stato deriva qualche cosa che favorisce il fascismo e lo rende quasi concreto, la tendenza al collettivo di capitalisti nel vuoto della libera concorrenza scomparsa: il capitalismo di stato è dunque *l'elemento di realtà lungamente cercato nel fascismo, altrimenti così inconsistente*. Esso si serve della inattualità e della oscura rabbia della sua protesta nelle masse che seduce, ma è pienamente up to date a livello di capi.

Non è qui solo uno spettro, ma anche la scimmia reale di una tendenza reale, quella alla socializzazione delle forze produttive: il fascismo ha reso formidabile come alternativa reale il capitalismo di stato. E il *pericolo più centrale* è proprio il miraggio dell'ordine, con in aggiunta il socialismo di cui il collettivo di capitalisti si è ammantato e può di nuovo ammantarsi - *un capitalismo di stato sotto la maschera del socialismo di stato*. Di qui è scaturita prima di tutto la mistificazione della sicurezza, anzi della liberazione da una lotta per l'esistenza diventata terribile; ciò che va perduto quanto a tempo libero e a libertà sembra ritornare attraverso una garanzia, attraverso un'occupazione garantita e sussidi per il tempo libero. Se esiste qualcosa a cui proprio il cittadino medio americano, un tempo l'arrischiatore per eccellenza, è oggi interessato ancor più che al profitto, è una vita sicura; il pioniere del capitalismo di un tempo baratta così senza pensarci la sicurezza con l'ascesa sociale scomparsa e, quanto meno ai Babbitt di tutto il mondo, il fascismo sembrò e sembra garantire tutto ciò, come se fosse - lo stato del futuro. Fu un grave errore il fatto che proprio nell'ambito della letteratura socialista siano state così poco elaborate le possibilità presenti in direzione del capitalismo di stato; e un errore ancora più grande che non abbiano trovato un'analisi sufficiente le differenze grandi come montagne rispetto al socialismo. Grazie al *primo errore* il fascismo giunse del tutto inatteso, grazie al secondo si poté tranquillizzare la socialdemocrazia nella sua passività e nell'ottimismo presuntivamente dialettico che contrapponeva ai grandi monopoli. Com'è noto il capitalismo pareva mutarsi da se stesso in socialismo purché continuasse a essere sintetizzato ulteriormente; anzi già la militarizzazione prussiana della vita economica, così come cominciò nel 1914, le cosiddette idee del '14, parvero qui socialismo. Mediante il *secondo errore*, quello dell'insufficiente distinzione tra capitalismo di stato e socialismo di stato provvisorio, la socialdemocrazia al pari della restante borghesia si disinteressò con particolare facilità del proprio capitalismo di stato, attribuendone appunto la responsabilità, in quanto in un modo o nell'altro «economia diretta» - all'Unione Sovietica. Questo è un inganno infame, quindi non avrebbe certo trovato neppure un fondamento apparente per i suoi stravolgimenti formalistici se la differenza tra il capitalismo di stato e lo stato intermedio del socialismo di stato non fosse stata lasciata non chiarita, intenzionalmente ma anche inintenzionalmente. Anzi la

mancata distinzione è così antica da potersi rifare addirittura all'unilaterale pathos dell'ordine proprio agli utopisti sociali centralistici, come avvenne realmente da parte degli anarchici. Come ci si può ricordare, già in Saint-Simon accanto alla linea socialista correva parallela una linea di capitalismo di stato; la «capacité administrative» messa in atto dall'industria appariva qui come il germe dello stato socialista del futuro. Nel saint-simoniano Louis Blanc monopolio statale e socialismo governativo diventarono addirittura una cosa sola; Blanc progettava opifici nazionali con credito statale, affinché ciascuno potesse produrre secondo le sue capacità e consumare secondo i suoi bisogni. Ma gli utopisti più antichi, che non distinguevano ancora capitalismo di stato e socialismo come carcere e rivoluzione, avevano effettivamente la scusante di uno sviluppo capitalistico non ancora prevedibile; e anche gli scrittori utopistici successivi, come Bellamy, nello scambiare come socialista il loro stato borghese ben organizzato avevano dalla loro parte la libertà del dilettantismo. Ma ancora nel 1939 si trovano in America, in H.D. Dickinson e altri, presunte «economics of socialism» che vagliano a fondo possibilità e forme del capitalismo di stato, non in quanto utopia astratta, ma in quanto piuttosto vicino alla tendenza monopolistica: ciò nonostante, la ricerca si svolge come ricerca sul socialismo. E' come se il socialismo corrispondesse alle caricature che ne fanno gli anarchici; come se fosse fundamentalmente centralizzazione e null'altro, come se fosse in assoluto stato e non soviet. Su questo non sono necessarie ripetizioni: il socialismo nella sua configurazione scientifica porta chiari in fronte i suoi tratti distintivi: in quanto atto è rivoluzione del proletariato, quindi puramente e semplicemente annientamento della classe capitalistica; come scopo è la società senza classi, quindi libertà organizzata. L'Unione Sovietica è ancora impegnata nel processo dell'edificazione, di conseguenza è ancora uno stato, persino uno stato duro, ma appunto uno stato senza economia capitalistica. Così può esservi lì, al fine di distruggere ogni proprietà privata dei mezzi di produzione, nel peggiore dei casi, per così dire, un socialismo di stato, ma mai un vero, regolare capitalismo di stato in modo durevole. E anche il socialismo di stato, nella misura in cui si manifesta, è impegnato nel processo, di conseguenza temporaneo e destinato ad essere superato; perché lo scopo cui esso lavora è l'estinzione dello stato. La rivoluzione d'ottobre del

1917 ha instaurato a questo scopo la dittatura proletaria, l'epoca successiva alla morte di Lenin ha costruito come sicurezza la più forte potenza statuale e militare: tuttavia in questo genere di violenza è inevitabilmente immanente la fine della violenza. Mentre di contro nel liberalismo borghese, che prometteva un tempo con alti giuramenti e che si è rivelato così basso, era sempre nascosto e sempre presente soltanto l'apparato capitalistico della violenza. Il lavoratore nello stato di classe capitalistico aveva da sempre solo la libertà di morire di fame se non si adattava alla dittatura del profitto, e non avrebbe mai conquistato né il diritto di sciopero né le otto ore, gli stessi diritti che il capitalismo di stato gli sottrarrà nuovamente, se, organizzandosi, non li avesse strappati alla cosiddetta statua della libertà con dure lotte cruenti. Al contrario, il paese in cui si costruisce il socialismo ha mobilitato per essi tutto un enorme potere, e deve utilizzarlo in modo non camuffabile affinché abbia termine il potere sugli uomini. Affinché al posto della libertà di profitto, con cui il liberalismo ha sedotto e ingannato, sorga la libertà dal profitto. Affinché al posto del cosiddetto stato di diritto, che a causa del suo corrotto contenuto di classe è diventato integralmente uno stato di illegalità, nessuno stato in assoluto sia più necessario. L'ordine ancora possibile nel tardo-capitalismo, quello del capitalismo di stato o del fascismo, consiste unicamente negli orrori dell'ordine e la libertà, laddove l'autoestraniazione è diventata totale, sussiste ancora soltanto come conculcata, se non è scomparsa. Di nuovo si rivela, più nettamente che nel caso del benessere e del pacifismo, in modo terribilmente perverso che nella tarda-borghesia: la pace diventa guerra, l'ordine barbarie, il tempo libero castrazione e solitudine. La grande impresa di stato del fascismo si rivela così, nelle possibilità che le offre il capitalismo di stato, non ancora esaurita, anche se limitata. A Stalingrado l'Unione Sovietica ha rappresentato per il fascismo un coetaneo molto scomodo; un'Unione Sovietica invitante nella sua maturità segnerà ovunque la fine per questo capitalismo di stato.

Inganni del tempo libero: allenamento per l'azienda

La sera l'uomo oppresso si distende, diventa libero per così dire. Gli è concesso di riposarsi e lo può fare in quanto anche un

lavoratore si stanca. Dopo il peso e la fatica della giornata, riceve un po' di tempo libero per nutrirsi e oliarsi come una macchina. I giorni festivi, le domeniche significano riposo della forza lavoro; nella società acquisitiva l'uomo non è mai un fine, sempre un mezzo. Qualunque cosa si faccia nei giorni festivi, in privato o seguendo più antiche tradizioni, non fa che abbellire lo scopo borghese: la riproduzione della forza-lavoro. Tanto più diversi sono quindi i sogni che si fanno la *sera di festa* dell'uomo oppresso. Essi potrebbero compirsi in un posto in cui quanto meno nasce uno spazio vuoto. Si prende una boccata d'aria, l'alcol risciacqua la polvere, le carte ammazzano il tempo e offrono il piacere di non soccombere puramente al caso, ma di giocarvi, magari vincendo anche qualcosa. Accade qui una duplicazione, la giornata di lavoro, la giornata degli affari è messa da parte, ma al contempo, sia pure in modo «leggero», le sue forme proseguono. La *socievolezza* nel suo complesso ripete ampiamente i rapporti tra uomini e cose che predominano nella società e di volta in volta la costituiscono. Queste relazioni si impongono anche nella classe oppressa, quella che se l'è cavata male, nonostante abbia o possa avere un particolare interesse a distinguere, non solo formalmente ma anche per il contenuto, la sera di festa dal giorno di lavoro. Ma una cosa del genere non è per nulla semplice, neppure dove è presente una volontà d'opposizione; la socievolezza come forma giocosa di una società non fa che confermarla, anche quando si tenta di evaderne. E la socievolezza si mantiene tanto più su questa posizione quanto meno gli sfortunati deplorano le condizioni sociali esistenti, ma solo il posto particolare che in esse è toccato loro. Sì, come abbiamo detto, il piacere serve allora da surrogato per ciò che non è stato raggiunto nella lotta per l'esistenza capitalistica e nelle sue forme accettate. Ciò che nel gioco delle carte e nella sua immancabile faccia da poker è l'impulso al guadagno, con le sue strade dritte e storte, nello sport è la solerzia ivi riversata della concorrenza apparsa come libera. Nella stessa misura in cui questa è resa impossibile dagli sviluppi dell'economia, la *competizione sportiva* diviene attraente. Ed essa attrae non solo gli amatori che la praticano direttamente, ma ancor più, tramite l'identificazione con le diverse squadre, le migliaia e migliaia di spettatori domenicali di gare professionistiche. E' vero, anche la lotta libera greca, il torneo medievale mettevano in luce una «concorrenza»: ma non si trattava certo di una concorrenza affaristica. Questa competizione non

rispecchiava nello strato dominante dell'epoca nessuna competizione economica, i suoi partecipanti somigliavano piuttosto a quell'«ottimate» che Aristotele esalta dicendo che «attraversa la vita esitante e inattivo all'infuori dei casi in cui un onore o un'opera abbia bisogno di lui». L'affetto qui era il piacere di distinguersi, non quello di essere in contrasto, era eros per lo scopo e lo sconfitto era il «secondo vincitore», non il rivale che ha fatto bancarotta ed esce dalla borsa. Mutatis mutandis questo genere di competizione è possibile anche in una società postcapitalistica; l'Unione Sovietica l'utilizza già oggi. Di contro il piacere per lo sport degli impiegati capitalistici mostra necessariamente tutti i tratti della competizione economica nel suo carattere competitivo, vale a dire i caratteri del surrogato in forma di gioco della libera concorrenza socialmente scomparsa. Il capitale non ammette che questa concorrenza (via libera per i capaci, un bastone da maresciallo in ogni zaino) sia economicamente superata; ed essa soprattutto nella «terra delle possibilità sconfinite» fu certo la seduzione più potente del capitalismo. Di conseguenza il capitale, nella misura in cui continua a lavorare con l'apparenza della libera concorrenza, sostiene lo sport, che tale apparenza mobilita nel tempo libero. Come se per lo meno il corpo fosse reintegrato nei suoi diritti, come se per lo meno in questo campo l'uomo valesse ancora qualcosa, come se risorgesse addirittura un pezzo di Grecia, chiamato Olimpiadi, una festa di liberi e non di schiavi. E la socievolezza del dopolavoro⁶⁸ sostenuta dallo sport non rimane limitata a una libertà mistificata: per il capitale possiede altri meriti. Anche là dove il capitale non è più in grado di gabellare ai suoi impiegati la libera concorrenza, addirittura dove si ammette la condizione di una nuova servitù, lo sport diventa utile come inganno. Questa volta non di tipo individualistico, bensì collettivo: collettivo, s'intende, al servizio della ditta, in ultima analisi del capitalismo monopolistico, del capitalismo di stato. E' questo il senso dell'«organizzazione del tempo libero» prefascista e fascista riguardante la ginnastica. Grandi aziende utilizzano da tempo la passione sportiva dei loro impiegati per crearsi un «seguito» di gente particolarmente fedele. Questa nel tempo libero non ritorna più all'apparente concorrenza individuale, ma all'opposto: essa deve portare alla vittoria la bandiera della sua stessa impresa capitalistica; gli sportivi si trasformano così in «staffette dell'industria». Anche qui solo l'Unione Sovietica e le democrazie

popolari hanno istituito il vero senso di una competizione collettiva: vale a dire, in quanto le aziende stesse sono diventate proprietà collettiva. Lo stato fascista si è aggiudicato da ultimo persino il ritorno alla natura; si chiama ora sport di difesa. Ciò costituì la fine della passeggiata serale, del desiderio d'aria fresca, dell'arte di rimettere in moto gli arti intorpiditi. Ma gli elementi di questa fine stavano già nel fatto che il tempo libero è sempre stato considerato dalla borghesia solo come un lavoro nascosto e per questo concesso. Kraft durch Freude (la forza mediante la gioia) significa soltanto in una consequenzialità conclusa: riparazione della merce forza-lavoro logorata mediante uno scaltro «dopolavoro». Dove tutto si svolge in modo che alla merce nel tempo libero riempito dalla gioia non vengano in mente cattivi pensieri. Che la sconsolata riflessione sulle possibilità sia canalizzata e resti altrettanto subalterna del posticino che occupa il suo autore. Il tempo libero serve qui dunque in ultima analisi all'istupidimento, sia in un apparente laissez faire, laissez aller (sul filo capitalistico), sia nelle forme imposte dal fascismo, che prevedono corone per le bestie da macello. Beninteso: deplorabile e detestabile non è il fatto che anche per il tempo libero venga cercata una forma, bensì che questa, con un tale contenuto, provenga dai nemici del popolo. La domenica e persino il contatto con la natura restano così ristretti come mai prima all'interno dei giorni feriali capitalistici e di chi ha in essi il suo interesse. Per cui la merce forza-lavoro non si libera del suo carattere di merce neppure durante il riposo; il lungo braccio del capitale agguanta l'uomo alla macchina come al tavolo da pranzo, al palazzo dello sport come in mezzo alla natura ridotta ad ospedale per le ferie. Tuttavia la protesta, l'esigenza di altre cose, alla lunga non può mancare, neppure nelle sere di festa; perché gli uomini non sono merci. Né lo è la loro pigrizia, quest'unico frammento del paradiso che ci sia rimasto, come diceva Schlegel, in ciò davvero un profeta rivolto all'indietro. Ma prima di tutto il loro slancio, non solo la loro pigrizia, cerca senza eccezioni una condizione in cui anche l'orologio, con le sue lancette che indicano il dovere, viva alla giornata.

Forme più antiche di tempo libero rimaste, corrotte, ma non prive di speranza: il passatempo, la festa popolare, l'anfiteatro

Esiste ancora una parte umana che non è venduta, o non completamente. I enjoy myself: il non far niente in inglese, almeno a parole, è messo bene. Dolce far niente,⁶⁹ un essere, non solo un modo di dire, che già di per sé dona alla vita senza lavoro un'attrattiva interiore. Presupposto che se ne posseggano i mezzi esterni o che si sappia anche senza di essi aver giorni di festa il più possibile. Presupposto inoltre che non si sappia sopportare nulla più facilmente di una serie di bei giorni e, di conseguenza, non si sia insensibili alla gioia. Purché uno non sia stato bruciato dal lavoro al punto da non avere più tempo e voglia né per la grazia né per la pace della felicità. Tu sei come un fiore, questo certo è difficile in una società che anche nella sua leisure-class, proprio in essa, pone davanti agli occhi pochi fiori che non siano piante carnivore. Tuttavia si dà il caso che anche nel giorno di festa ridotto a un cumulo di rovine dal capitalismo esistano ancora zone semiprotette. Sopravvive ancora un pezzo dell'uomo, ovvero un suo frammento non compiutamente vendibile, non completamente adatto all'affare della riproduzione. E intorno ad esso si sono conservati da *più antiche epoche*, precapitalistiche, certi residui di un ozio gratificante e compiuto, degni di essere considerati, anzi, in determinati casi, in condizioni mutate, di essere rifunzionalizzati. Tratti del genere, proprio per i loro aspetti precapitalistici, sono stati anche molto meno incorporati nel capitalismo, benché ovviamente siano utilizzabili e mistificabili. Si intendono qui forme di divertimento dopo il lavoro, di tipo diverso, come il *passatempo privato*, la *festa popolare pubblica* (per lo più concentrata intorno a quelle che erano un tempo feste religiose), e poi l'intero complesso di una cultura che diventa comune: *l'anfiteatro per tutti*. L'uomo non è ancora completamente tradito ovunque, quando una sua parte non è ancora completamente venduta e può godere di se stessa. La più silenziosa di queste gioie dell'ozio è apportata dal *passatempo*, occupazione forse un po' solitaria, ma in ogni caso piacevole. Il bricolage, il giardinaggio e quant'altre attività intraprese per passione offrono l'illusione del mestiere che non si è fatto o che la serietà della vita non offre neppure. Simili passatempi spesso avvizziscono in fretta, pure il lavoro scorre in essi senza costrizione, offrendo di lontano una parvenza privata di ciò che potrebbe significare un'attività compiuta con piacere e con amore. Dove, come in America, il

mestiere, il job quasi casuale, dà soddisfazione a pochissimi, si incontra il maggior numero di passatempi, di hobby. E l'attività da amatore scomparirà solo il giorno in cui potrà costituire essa stessa il vero mestiere. Sino ad allora dal passatempo si può imparare come l'ozio felice sia sognato in privato come un lavoro che ha l'apparenza dell'ozio. Ma se la più privata di tutte le gioie offerte dall'ozio diventa la più pubblica e accantona l'intera attività che non fa parte del passatempo, dall'antichità emerge il meno faticoso dei divertimenti: *la festa popolare con il suo esuberante folklore*. Essa fiorisce ancora più o meno in zone contadine, e anche in città in cui, imbozzolate o immigrate, si siano conservate usanze tramandate. Il corteo, il carnevale, la festa religiosa non riempiono più allora lo spazio vuoto delle domeniche e dei giorni festivi, bensì li rendono tali davvero. I paesi sorti su suolo romano-pagano sono più ricchi di simili feste di quelli del nord e quelli cattolici mostrano per essi un talento superiore a quelli protestanti, fautori dell'etica del lavoro. L'America con tre milioni di italiani a New York mostra in essi la differenza tra gioia viva e gioia morta, magari nello stesso contesto. La gioia viva è quella che, collegata alle numerose feste religiose originarie di Palermo o Roma, Bari o Napoli, ne è emigrata con la gente; la gioia morta è il fun del mondo yankee, dai suoi juke-box sino ai cocktail-party. Italia, Francia, Austria, Baviera, Renania, in forza delle loro antiche radici e della tradizione cattolica, nel meccanismo generale del capitalismo hanno preservato delle enclaves, vale a dire degli spazi interstiziali di un sentimento della vita per cui il tempo non è ancora denaro e l'allegria non è un sepolcro imbiancato. Solo in Russia si sono conservate interamente le feste popolari, cosicché l'Unione Sovietica non solo ha potuto riprenderle, ma ha anche consentito alla vita popolare, alla gioia popolare in esse presenti di essere accolte nella nuova società, di sentirvisi a casa. Tuttavia anche in Francia la meccanica borghese ha prodotto deformazioni, ha fatto sorgere una pesante differenza tra la gaieté parisienne e quella spontanea convenzionale. La domenica casalinga del piccolo borghese quasi da nessuna parte è qualcosa di più che disperazione ammobbiliata; e quella che si mostra in pubblico, addirittura nel paese dei seguaci di Epicuro? «E' sufficiente», scrive Jean-Richard Bloch, a proposito di un tipo di civilizzazione che non ha risparmiato neppure Parigi, «è sufficiente andare a passeggio i giorni di festa nei nostri parchi e nei nostri giardini, sui viali delle

nostre città, per incontrare in migliaia di esemplari queste famiglie borghesi tristi da far pietà che, impolverate e annoiate, sospingono avanti un paio di bambini oziosi, seccati e ipocriti». E' al suo posto anche il ricordo della miseria domenicale dipinta da Seurat nella tela *Un dimanche à la Grande-Jatte* (cfr. p. 940) e il confronto di questi gruppi di gente disperata a passeggio, anzi dell'intera sfera dei divertimenti disperato-annacquati, con il «felice come Dio in Francia» del modo di dire tedesco. Come diventano saporite in questo contrasto le vecchie immagini di kermesse olandesi con tutti i sogni di desiderio annessi alle feste religiose e al carnevale, in cui la domenica pomeriggio, anziché essere il tempo più propizio per i suicidi, poteva offrire spazio al godimento collettivo della vita, dopo tutta la miseria dei giorni feriali. Il giorno feriale era ancor più faticoso di ora, ma nei giorni di festa prendeva forma una capacità di godere non repressa, quella che può sussistere ed essere riempita solo insieme con gli altri. Si legga la descrizione della festa di San Rocco a Bingen nel viaggio di Goethe *Sul Reno, sul Meno e sul Neckar nel 1814 e 1815*, per vedere riflesse nello specchio più fedele la salute e l'agio grandiosi, la gioia di cui si era capaci. La festa popolare liberava qui completamente sogni di desiderio della festività, senza tuttavia quell'aspetto affettato e teatrale, ma anche malinconico-sentimentale che caratterizzava le utopie della festa della leisure-class, nonostante il più smagliante splendore e il pre-apparire. Da qui risulta che le feste popolari s'oppongono alla miseria, mentre le feste dei signori alla noia. E alla noia non si può rispondere con la distensione, ma solo di nuovo con lo sforzo; di qui il paradosso heiniano del «valoroso compagno d'armi di un dolce far niente».70 All'opposto le feste popolari non mostrano alcuna artificiosità neppure dove, come accade spesso e particolarmente in Italia, hanno adottato le forme del trionfante barocco. Qui la pastorelleria, la messa in scena arcadica sono ovviamente assenti, al loro posto interviene un elemento ingenuo, antico, il frammento di un ultimo rapporto con Dioniso. Dioniso è un dio liberatore, così la sua festa popolare si è già mostrata adatta ad essere rifunzionalizzata in una festa assolutamente non più clericale. Questo mondo festivo festeggia gioie la cui ragione effettivamente sorgerà solo più tardi, vale a dire in esso si anticipa la liberazione del popolo. Di qui il passaggio così facile dal ballo sotto i tigli a quello intorno all'albero della libertà della rivoluzione francese, di qui l'elemento sempre latente

che parlava dalla fine del *Fidelio*: «Salute sia al giorno, salute sia all'ora». Non senza conseguenza i saturnali di tutti i popoli hanno a loro fondamento il ricordo di un'età dell'oro, dunque il ricordo di libertà, eguaglianza, fraternità delle gentes del comunismo primitivo. La rifunzionalizzazione della festa popolare in reale dopolavoro⁷¹ rinnova perciò nella sua novità programmatica tendenze molto antiche; unite sul terreno del carnevale, del giorno di San Rocco e di quello di San Giovanni, nella presentificazione di un motivo assolutamente trasparente, quello di un'esistenza serena. E la festa della presa della Bastiglia non è a casa propria su un terreno antico? E così la festa della rivoluzione d'ottobre e la festa politica della primavera, il primo maggio? Il giorno festivo si è qui rinvigorito con i reliquari della processione, del corteo, anzi di stendardi religiosi che han ricevuto una nuova funzione. Così nella festa popolare per un dopolavoro divenuto saldo, che sta divenendo sempre più saldo resta una certa speranza. Tanto più in quanto la ragione per cui la festa era ed è celebrata, accanto al contenuto sereno tramandato, in ricordo del quale la festa viene «osservata», era ed è sempre anche la speranza tuttora inesaudita.

Non altrettanto invitante è l'effetto prodotto da ciò che si offre a una gioia più colta. E vi viene ingurgitato o *consumato* in manifestazioni culturali rivolte a chiunque. Nel cosiddetto godimento della cultura, fornita dal mondo borghese la domenica e i giorni di festa. Il godimento vuol trovar posto al di là delle competizioni sportive e del cinema; va così dai concerti in cui si beve birra chiara ai teatri e ai libri da cui è bandito l'alcol.

Bisogno, vita e forma derivanti da tempi più remoti sono certamente presenti anche nella domenica culturale. Ma incomparabilmente più di quanto succeda con le feste popolari sopravvissute sono intralciati da compiti imposti dall'alto e deviati da precisi interessi. Se il mondo dello sport fornisce ancora l'illusione della libera concorrenza e l'intero tempo libero regolamentato capitalisticamente è strutturato in modo tale che la merce forza-lavoro anche quando si rilassa non pervenga alla coscienza di se stessa, ovviamente questo sforzo prosegue nella manifestazione borghese, ma anche nel modo ancor sempre borghese, anzi piccolo borghese di *dispensare i beni culturali*. Ma non c'è dubbio che anche in questo modo di riempire il tempo libero continui a far sentire i suoi effetti un'esistenza pre-capitalistica. E questo elemento di tradizione è molto più solido

che nello sport, in cui il piacere greco-democratico può essere deviato verso un tutt'altro genere di apprendistato e in ultima analisi verso l'istupidimento. Beethoven, anche se allestito come cosiddetta fruizione culturale a prezzo e a contenuto ridotti, non si lascia irridere. Il fuoco prometeico e il latte del modo di pensare devoto-borghese, anche se dispensati in una educazione popolare socialdemocratica, restano tra loro incompatibili. I luoghi antichi in cui il popolo non disponeva di alcuna fruizione culturale, ma ne era all'opera, preso dalla cosa, anzi trasformato e interamente posto in essa, si chiamavano nell'antichità *anfiteatro* e nel medioevo *scena dei misteri*. Ma proprio la forma delle odierne festività superiori non smentisce il carattere, o meglio l'assenza di carattere, che si cela già nell'espressione che le designa come serate d'istruzione popolare. Qui siamo alla liquidazione, alla merce di scarto e ai fondi di magazzino, qui ci si sforza di trasformare Mozart in zucchero filato, Goethe in un filisteo e la *Nona sinfonia* in un sermone domenicale privato della sua sostanza religiosa. Cose degne di essere conosciute nei vari ambiti venivano e vengono ammannite al cosiddetto grande pubblico, senza i loro problemi, scisse dai loro centri, nel caso migliore con l'effetto della noia delle buone intenzioni. Una simile trasmissione culturale ha l'aspetto dei concerti-passeggiate delle piccole stazioni termali, o dei supplementi domenicali sulla grande stampa piccolo borghese. L'iniziatore di questo filisteismo culturale fu a suo tempo David Friedrich Strauss e dopo di lui migliaia di persone maggiormente benintenzionate lavorarono alla cultura della domenica.

Il sole selvaggio e sublime delle opere originali è tramontato, o si è quanto meno velato, anche in quelle manifestazioni che rapportano l'elemento popolare a ciò che si può acquisire a poco prezzo, anziché all'energia popolare e alla fantasia popolare a lungo tanto vivace nella danza, nella fiaba, nella fantasticheria e da richiamare in vita. Il pericolo ancora attuale del parco culturale borghese-socialdemocratico è delineato quando, come un coro di centomila professori, il suo D.F. Strauss proclama: «Accanto alla nostra professione noi cerchiamo di mantenere aperta la nostra intelligenza per tutti gli interessi superiori dell'umanità... Noi favoriamo la comprensione di queste cose mediante studi storici che ora per mezzo di una serie di opere storiche attraenti e scritte in modo divulgativo sono rese facili anche per le persone incolte; a tal fine noi cerchiamo di ampliare le nostre conoscenze della

natura, campo in cui non mancano strumenti ausiliari accessibili a tutti; infine negli scritti dei nostri grandi poeti, nelle rappresentazioni delle opere dei nostri grandi musicisti noi troviamo una sollecitazione per lo spirito e per l'animo, per la fantasia e per lo humour che non lascia assolutamente nulla da desiderare». Quel XIX secolo che riteneva di essere l'età della porpora, mentre era un'età della felpa, è passato, pure - con innegabili ramificazioni che giungono sino alla contradictio in adjecto di un comunismo piccolo borghese - il filisteismo culturale non è fuori corso. Lo sfondo resta il mondo museale del secolo scorso, con l'arte come illusione e l'illusione come ideale. Ed è lo stesso sfondo in ultima analisi che, nel suo pieno sviluppo, come spazio della coscienza puramente epigonica e contemplativa, si chiama ancor sempre *storicismo*. Proprio questo è il principio della fruizione culturale parassitarla ovvero dell'approntabilità di una cultura morta; con la storia come passato sempre nuovamente contemplato, con la cultura come riempimento della sera. Lo storicismo fornisce in edizione di lusso ciò che il capitale esige per motivi di interesse e diffonde a scopi «pedagogico-culturali»: alle masse piccolo borghesi nel tempo d'ozio che dedicano alla cultura fornisce muse paralizzanti e un Apollo che non saetta più a gran distanza. Lo storicismo credeva di avere in Hegel un precursore, ma proprio Hegel fin dalla soglia della sua opera si è contrapposto a questo museo dell'estraniamento, in cui è l'estraniamento stesso a fungere da guida per gli stranieri: «Lo spirito vivente... pretende, per svelarsi, di essere generato da uno spirito affine. Come un fenomeno estraneo, si sottrae, sfiorandolo, all'atteggiamento storico che procede da un interesse qualunque per conoscenze di opinioni, e non rivela la sua interiorità. Può essergli indifferente il dover servire ad ingrandire la restante collezione di mummie e l'universale cumulo delle accidentalità» (*Werke*, I, p. 168).⁷² Dunque solo gli epigoni del XIX secolo fecero della storia un magazzino e un museo, una panacea o, cosa non molto migliore, un canone a scopi repressivi. Lo zelo senza soggetto di quest'epoca, oltre ad orribili copie, ha prodotto certo anche opere monumentali di erudizione storica, tali che non potrebbe essere realizzata una raccolta di materiale così affidabile nei dettagli e così dubbia nel complesso quale quella costituita dallo storicismo ottocentesco. Pure al posto di un'eredità vivente sorse una bonaccia del sapere e della contemplazione che paralizzava la stessa produttività

presente o la deviava pericolosamente - lo storicismo è in tutti gli ambiti la saggezza della sterilità. Davvero, persino la storia esperita come costitutiva di storicità non fornisce alcuna eredità alla propria tomba di famiglia o a uno spazio contemplativo domenicale. Essa è piuttosto, per citare l'immagine incisiva di Ludwig Borne, una casa che ha più scale che stanze, assomiglia più a un sobborgo incompiuto che a un campo ben catalogato di rovine; essa ci si fa incontro solo a partire da un futuro comune, non da un passato trasformato in tomba, vale a dire concluso. Per questo proprio *l'esempio del futuro nel passato* è l'unico che allietta, entusiasma ed insegna. Così in verità e solo così, ma così assolutamente, può e deve, al di là della corruzione, essere istituito un rapporto con la coscienza culturale occidentale, senza inganno, senza illusione, sotto altre stelle. Una società che come tale sarà essa stessa al di là del lavoro, proprio per questo non conoscerà più giorni domenicali e festivi separati, ma come vedrà il passatempo trasformato in professione, la festa popolare nella più bella manifestazione della sua vita comunitaria, così in un felice matrimonio con lo spirito potrà con esso esperire la sua *quotidianità festosa*. Affinché non sorga alcun filisteismo culturale senza classe; affinché proprio la cultura resti al fronte, anziché nell'epigonismo. Restano sufficienti preoccupazioni esistenziali anche una volta che si sia distrutta la più meschina, quella del guadagno; resta sufficiente bisogno che spinge a informazioni e ai cinque millenni di storia della cultura come a un unico giorno inconcluso e ancora in corso. Quanto maggiore è l'armonia economica della società, quanto minori gli antagonismi derivanti da tale sfera, tanto più profilate emergono le autentiche dissonanze dell'esistenza, quelle degne dell'uomo, al cui rischiarimento appunto la cultura elabora, ed elaborerà più che mai allora, il suo piano di battaglia. Essa è stata spesso arrotondata, ma mai conclusa, mai mera somma di prodotti bell'e finiti; proprio le grandi opere culturali confermano come vera la loro eccedenza che procede al di là dell'ideologia tramontata, all'interno della quale sono sorte. L'arte di ascoltare il canto dei venti allora non appare più come una fuga o addirittura come l'interessata divinizzazione di un cattivo presente; non appare più come soluzione prematura di contraddizioni sociali in un gioco di luci, bensì emerge come efficace pre-apparire del giusto, come l'unica vera efficacia. E' questa la maturità postuma di tutte le grandi opere, una volta colte

dall'albero del loro tempo e dopo che quest'albero è da tempo scomparso; i ricchi passano, un buon verso rimane e ci dice cosa ci attende. Questa pre-apparizione così poco adatta ad essere ridotta a fondo di magazzino diverrà davvero efficace solo quando sarà liberata dall'altro riflesso, quello inautentico, della mera ideologia classista. Per quanto concerne proprio questa pre-apparizione quale gioia e dottrina di un vero dopolavoro⁷³ si è già detto, affrontando il problema dell'incontro tra funzione utopica e ideologia, con un senso esso stesso anticipatore: «Creatrice di cultura è così sempre solo la forza onirica capace di configurare un mondo migliore ovvero la funzione utopica in quanto oltrepassante. Solo questa funzione pone nell'ideologia ciò che può essere detto senza retorica e ipocrisia, ma anche senza proprietà, illusione e superstizione, cultura e che solo costituisce il substrato dell'eredità culturale». E ancora: «Conoscendo rettamente la direzione sempre più adeguata verso il nostro diventare identici e impegnandovisi, il godimento parassitario della cultura arriva così a una conclusione; le opere d'arte si schiudono strategicamente... Dal punto di vista del concetto filosofico dell'utopia esse ora non sono un divertimento ideologico di specie superiore, bensì il tentativo di una strada e di un contenuto di speranza conosciuta» (pp. 185 e sg.). E se esiste ancor sempre una parte umana che non è venduta o non completamente, questa è al contempo la stessa che non è ancora libera di essere se stessa. Per questo tra i luoghi in cui essa cerca la sua liberazione lo spazio dell'ozio non è certo il meno importante; la cultura forma così, nell'ozio, *che è il suo lavoro*, al posto delle illusioni della *sera di festa* le sostanze *del tempo libero* effettivo. Poiché nulla è più di essa minacciato e più ricco di speranze, nulla ha bisogno di essere tanto coltivato quanto questo campo umano, ancor sempre troppo poco umano.

L'ambiente del tempo libero: buen retiro utopico e pastorale

HEINRICH SI DIMENTICA.

PAUL PERÒ MANCA QUALCOSA.

JAKOB, HEINRICH, JOE Meraviglioso il sopraggiungere della sera.

E belli i dialoghi degli uomini tra loro.

PAUL PERÒ manca qualcosa.

JAKOB, HEINRICH, JOE Bella è la quiete e la pace e incantevole l'armonia.

PAUL PERÒ manca qualcosa.

JAKOB, HEINRICH, JOE Splendida è la vita semplice.

E senza pari la grandezza della Natura.

PAUL PERÒ manca qualcosa.

Brecht, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*

Si presenta ancora o di nuovo il modo in cui si desidera passare la propria vita in libertà. Ma oltre il come del tempo libero è importante il dove di uno *spazio libero* più bello. Già per la festa, per la serata culturale si trasforma e si abbellisce l'ambiente consueto. E un più lungo tempo d'ozio esige notevoli spostamenti spaziali, esige, come si dice, che si levino le tende. Quell'allontanamento dal lavoro che ha nome ferie deve essere un allontanamento letterale, un cambiamento d'aria, di strade, delle cose stesse. E lo spazio che circonda questo tempo libero, senza attività di lavoro, è desiderato e visto come lo spazio che protegge una vita semplice e libera da costrizioni: lo spazio per il tempo libero è allora uno spazio senza uomini, benché non ostile all'uomo, in breve, la natura utopizzata in idillio. Ciò vale in particolare per quella sera di festa che si chiama sera della vita, per quel dopolavoro⁷⁴ come ferie in assoluto, per il buen retiro. E perciò la natura circostante, per così dire paga di sé, appare come il contenuto arcadico che riempie positivamente in modo quasi automatico l'assenza degli affari, forse addirittura l'assenza di piaceri. Non è il caso di sottolineare che la natura in questo senso di semplicità e adempimento è una categoria utopico-sociale; e che essa fa parte della società proprio in quanto ne contrasta artificiosità e vuotezza. Essendo siffatta categoria, nei più antichi sogni di uno spazio libero fu mutevolmente contrapposta: da Diogene alla polis, da Rousseau alle feste feudali, da Ruskin al macchinismo capitalistico. Con un contenuto sempre mutevole, proprio in funzione della struttura che caratterizzava di volta in volta la società e la sua civiltà, da cui la robinsonata rifuggiva. Eppure, anche solo per comprendere la caratteristica indiscutibilità di tutti i sogni di *spazio libero*, a differenza delle rappresentazioni così spesso impacciate dei sogni di *tempo libero*, va tenuto ben

presente che nei desideri di contrasto arcadici esiste un tratto oggettivo comune che ha un fiato quasi altrettanto lungo di quello della natura da essi ricercata. E nonostante l'enorme sovraccarico dell'elemento meramente utopico-sociale, delle assicurazioni sociali e del contrasto nell'immagine della pastorale, il paesaggio fuori porta, questo fattore oggettivo si è costantemente offerto a tale immagine. Da sempre l'Arcadia è collocata all'ombra di alberi, accanto a sorgenti e ad altri elementi paradisiaci, mai all'interno di città per quanto splendidi. Un residuo di questa antichissima utopia dello spazio libero brilla ancora in ogni accordo con la natura e con ciò che il cittadino se ne attende o riceve. Come la festa popolare si è conservata nei paesi neolatini e slavi, così la gioia per la natura dovrebbe essersi sviluppata nel modo più vivo ed essersi mantenuta in Germania. Tuttavia il dopolavoro esige ovunque, nei suoi sogni di spazio, un po' di grande Pan; e questi offre realmente all'ozio un'ampia sala.

Vivi nascosto: questo consiglio porta all'isolamento in modo pericoloso, ma altrettanto tranquillamente alla quiete. Riferito dapprima all'insediamento sedentario, cui la terra solitaria offre uno spazio, rinvia però anche alla pace campestre. Al peculiare dopolavoro di questa quiete, come quiete campestre, la teoria freudiana del sonno fornisce un certo contributo. Perché secondo tale teoria il desiderio di dormire punta al distacco dal mondo esterno, l'investimento oggettuale della libido decresce, libido e interesse dell'io sono di nuovo uniti in pieno narcisismo. Ciò produce la distensione più forte che esista, vale a dire quella del ritorno psichico nel seno materno, nell'isolamento privo di oggetti. E in effetti questa prospettiva getta luce sulla caratteristica sicurezza che colui che è scampato alla città può trovare nella natura. Nessuno degli oggetti presenti è avvertito come ostile; nella quiete così fondata si forma un peculiare spazio protettivo che è appunto uno *spazio materno* dell'ozio. Anche lo scrivere di notte, lo scrivere in campagna implicano allo stesso modo questo ritirarsi in se stessi: quiete e oscurità, le due sorelle dal volto serio, ovvero in altri termini, il narcisismo trasforma persino gli oggetti della natura in modo che non solo non disturbano in alcun modo, ma appaiono addirittura come una parte dell'io; nella parvenza della piena compenetrazione le tensioni tra io e non-io dileguano allora interamente. L'oggetto cessa di essere qualcosa da superare con il lavoro, com'è il caso particolarmente nel lavoro capitalistico e

nel suo rapporto con l'elemento materiale. Allora, al cospetto della natura, risuona persino quel felice animismo prelogico che Byron esprime in questi termini: «I live not in myself, but I become / Portion of that around me; and to me / High mountains are a feeling». In tal modo il sentimento festivo in mezzo alla natura non è necessariamente l'anima solitaria in compagnia della madre, nonostante il narcisismo, in certi casi il solipsismo alla base di tale esperienza. L'essere-soli-con-sé-stessi, anzi l'essere-soli-senza-di-sé in mezzo alla natura può invece comportare un investimento oggettuale pieno, ma appunto non così estraniato rispetto al sé. Lo spazio libero al di là del lavoro diventa allora esso stesso spazio al di là degli affanni; nella sua tranquillità offre materiale innanzitutto all'inorganico e al cielo azzurro che lo sovrasta. E proprio questo sentimento di non estraniamento nella quiete, nel paesaggio accogliente ha sempre anche conferito alla natura quel carattere del tutto peculiare di rifugio, il *carattere della pace*. Esso si aggiunge - di nuovo dapprima solo come categoria sociale - alla protesta contro l'artificiosità che l'amante della natura crede di lasciare alle sue spalle. Spesso ingannandosi, soprattutto quando la classe dominante dispensa come sonnifero il godimento della natura. Spesso in modo disfattistico, soprattutto quando l'agire in mezzo agli uomini viene presentato come disperatamente negativo e quando a fornire la soluzione delle contraddizioni sociali deve essere il grande Pan. Ma spesso la pace della natura entra in gioco come effettivo richiamo al giusto, come correttivo contro tutta la realtà tormentata che non conosce salute, contro tutta l'artificiosità che non porta benedizione. Con lo stesso risalto di questo regno quieto, altrettanto libero da ogni meschinità vorrebbe essere l'ozio al suo culmine. Insieme alle Muse che talora vi abitano: il mormorio della fonte montana sul Parnaso e sull'Elicona nella mitologia greca, in un senso più che mitologico, è il fondamento naturale delle Muse. E quella quiete della natura che appartiene all'Olimpo fu avvertita come base fondante del non volgare, dell'elevato, del sublime stesso anche quando ormai l'animismo era del tutto tramontato. Il neoplatonico Giamblico osserva che gli dèi si riconoscono dal loro silenzio, gli uomini dai loro discorsi e che cresce assordante il rumore (la vana irrequietudine) quanto più ci si allontana dalla luce del cielo. E' questa un'esperienza della natura che è restata viva in modo, per così dire, ingenuo anche al di là della mitologia: proprio di fronte alle vette, di fronte alla

solitudine delle grandi altezze. Circondate dal sole e dal silenzio, a partire dalla scoperta estetica delle Alpi, le grandi montagne conservano il loro svettare solitario. Là dominano su tutto le stelle dallo sguardo altero su una terra divenuta invisibile, degradata anzi ad un'unica piatta superficie; sublimità e silenzio in esse si uniscono insieme con il carattere pacifico di una natura così coronata. Omnia sub luna caduca: in questo contesto ciò significa che, nonostante l'irrecuperabilità di ogni culto astrale, l'incredibile profondità oltre la luna ci commuove come assenza totale di situazione, come assoluto al di là di ogni fatica. «Il vasto cielo che si estende sulla miserabile piatezza della terra»: ciò che l'eroe di Tolstoj Andrej Bolkonskij gravemente ferito vede e sente sul campo di battaglia di Austerlitz concentra in sé l'esperienza simbolica di milioni - nella sera festiva che per essi è diventata notte festiva.

Anche se più tardi, con gli occhi della città, resta solo più quel firmamento che nasconde un nulla. Il cielo stellato in ultima analisi fornisce nella natura il complemento maschile rispetto al sentimento materno, fornisce la *componente del sublime* a quel carattere di pace con cui comunica proprio la commozione per la natura in grande stile. E all'elemento pastorale l'esperienza del cielo stellato fornisce anche di più: essa mostra che il demonico nella natura, questo elemento estraneo a quello pastorale solo apparentemente o solo nelle sue manifestazioni idillicamente selezionate (proprio la sinfonia pastorale di Beethoven ha in sé lo scatenarsi del temporale) - questo grande segno premonitore contro l'angustia e l'astrattezza della civiltà può appartenere anche a un abisso la cui profondità s'estende verso l'alto e non solo alle tenebre della natura. Nel suo complesso il sentimento del sublime della natura dona un contatto significativo con elementi ancora chiusi o non ancora resi comuni, e un contatto che non risiede solo nell'animo umano ma anche nell'oggetto di questa specifica commozione, si tratti di monti, mari o cieli. L'elemento pastorale, al di là della sua fuga individualistica, della sua ideologia di contrasto, della sua utopia nostalgica, mantiene nel suo insieme questo contatto con una materia obiettiva che si offre solo nella natura campestre, mai tra le mura di una città. Certo un simile contatto non è ancora allo stesso livello di un rispecchiamento valido foss'anche solo nel riflesso colorato, pure anche dove è incrostato di momenti mitologici, penetrano in esso elementi di uno spazio libero obiettivamente latente, anzi di uno spazio libero

nella - natura stessa. La stessa speranza ebraico-cristiana, questa morte del grande Pan, non ha potuto e neppure voluto rinunciare interamente all'elemento pastorale. La Pasqua si colloca in primavera, il Natale assume la rinascita del sole se non più a suo contenuto quanto meno quale momento concomitante. A ciò non si contrappone l'odio biblico contro il mondo che a partire dal Deutero-Isaia si intensifica, un odio contro il mondo che da volontà di una trasformazione politica si è dilatato sino a volontà di una radicale trasformazione della natura. Poiché, nonostante la natura naturata sia qui solo più una crosta che costituisce inciampo, benché cielo e terra assumano qui un posto che spetta non a loro, bensì solo al nuovo cielo e alla nuova terra, anche se nel nuovo cielo non splendono più luna e sole e la Gerusalemme celeste non è più Arcadia e neppure Elisio, bensì una città eterna: tuttavia anche in questo elemento pastorale, tanto non pagano quanto eletto, in quello del mito cristiano, la natura resta ricca di significati, ricca di cifre che - come alto monte, come acqua vivente, come albero della vita, come pietra preziosa - sono introdotte proprio nella città apocalittica. Al posto occupato da quello presente si profila ora un altro mondo e i suoi nuovi spazi sono indicati in modo trasparente dall'acqua pura, dall'alto monte, dalla luce cristallina. Il barocco cantò costantemente questo elemento pastorale del tutto non pagano in quello presente del piacere della natura; così in Angelus Silesius: «Fiorisci raggelato cristiano, maggio è alla porta / Resti morto per sempre, se non fiorisci qui e ora» (*Il pellegrino cherubinico*, III, 90); così in Jakob Böhme: «Le forze celesti lavorano sempre in immagini, piante e colori per manifestare il Dio santo, affinché Egli sia riconosciuto in tutte le cose» (*Theosophische Sendbriefe*, I, § 5). Dunque anche la volontà cristiana di far saltare la natura non può fare a meno di trasporre nel suo Sabato categorie come maggio, immagini, piante e colori, affinché esso sia non solo un'esteriorità fatta di pura interiorità, ma anche un'interiorità fatta di pura esteriorità. E solo un rapporto con la natura divenuto meno o altrimenti trasparente può davvero confermare l'ozio nell'instinguibile elemento pastorale. Anzi questa conferma, se vuole incontrare il suo elemento pastorale nel rispecchiamento e non solo nel riflesso colorato, ha sulla sua strada ancora un'altra difficoltà. Vale a dire quella della doppia coscienza del nostro tempo rispetto alla natura, meccanica da un lato ed estetico-qualitativa dall'altro. E' la difficoltà del dualismo apertosi

tra il contenuto moderno della fisica, puramente quantitativo e disinteressato alle qualità, da una parte e la natura come esperienza puramente qualitativa del paesaggio dall'altra. Le immagini, le piante, i colori, persino la bellezza, la sublimità, la quiete, la pace sono tanto irreali nella meccanicità, che si presenta per così dire come fisica della città, quanto al contrario nella pittura paesaggistica, ma anche nella meno recente filosofia qualitativa della natura, designano un contenuto del rapporto con la natura che l'ozio intrattiene. Una volta sola nella storia delle Arcadie pensate si è costruito un ponte tra le due sponde, tra il *punto di vista meccanicistico* e la *prospettiva qualitativa*. E' accaduto nel saggio schilleriano sulla poesia ingenua e sentimentale, che può celebrare la natura sia nel senso di Galilei che in quello di Shaftesbury come «il quieto operare a partire da se stessa, l'esistenza in base a proprie leggi, la necessità intrinseca, l'eterna unità con se stessa». Si produce il miracolo che addirittura contrasti come quelli tra la natura di Newton e quella di Goethe qui appaiono conciliati, pure l'equazione non collega calcolo meccanico e senso qualitativo della natura, bensì avviene sulla base di una «conformità a leggi» operante sia da una parte che dall'altra. Ma solo in apparenza tale conformità a leggi getta un ponte, in realtà ha in essa stessa un senso doppio, scisso. Nel calcolo tale conformità a leggi è quella della mera necessità esteriore che si sviluppa lungo la catena causale. Nell'immagine schilleriana della natura la conformità a leggi è quella della necessità interiore formatrice, che si sviluppa nell'organismo della spontaneità, nelle qualificazioni della sostanzialità. Così in ogni caso tra natura meccanica e natura paesaggistica non c'è sintesi alcuna; una natura senza qualità è assai più estranea alla natura dei boschi, dei monti e delle stelle di quanto lo fosse la negazione cristiana della natura. E proprio la non-sintesi schilleriana tra meccanico e qualitativo rende particolarmente visibile la difficoltà, la verità, per così dire, ancora tutta da sviluppare dello sguardo pastorale sul terreno borghese. Essa concerne un settore della natura diverso da quello per cui sono competenti le scienze matematico-naturali, ma si riferisce ad esso in termini pre-capitalistici e non ancora in termini post-capitalistici. Lo sguardo pastorale, lo sguardo che spazia sulla foresta, sui monti, sul mare ha serbato in vita - al pari delle feste popolari - un grandioso, meraviglioso elemento di non-meccanicismo, che un giorno potrà

penetrare e penetrerà nell'ozio concreto; tuttavia l'accesso a tale elemento, in quanto pre-capitalistico in un'epoca capitalistica, è ancora ampiamente di natura arcaico-romantica. Vi è in ciò sia l'evocazione di un'obiettività tramontata sia la commozione e l'attesa di un'obiettività emergente tuttora in cammino, vale a dire di una *verità dell'elemento pastorale* su cui proprio l'ozio deve e può comprovarsi come tale. Ma solo un tipo di economia non più astratto apporterà anche nell'ambito dell'esperienza della natura quel superamento della differenza tra città e campagna che, tra le sue altre conseguenze, *implica anche il superamento del dualismo tra fisica della città e fisica della campagna*.

L'elemento pastorale di per sé, con l'intera eredità di una natura non sfruttata ma amata, mantiene qui, avvolto in un velo arcaico-romantico, lo sguardo fisso su una specie utopica di terra pacifica - senza campo di battaglia di Austerlitz. Una terra pacifica cui manca qualcosa, in quanto in essa non pacificato resta l'uomo e l'umanizzazione della natura si limita appunto ancora a mera pastorale. Solo un ozio attivo in tutti i settori avvicinerà ad una natura aperta, non più rispecchiata solo sub specie affaristica; la libertà umana e la natura come suo ambiente concreto (patria) si condizionano reciprocamente.

L'ozio come fine irrinunciabile, solo parzialmente esplorato

La strada che vi conduce è una strada interna all'economia: padroni e servi debbono sparire. L'ordinamento sociale li elimina entrambi, nello stesso momento, e fa anche molto di più. Le contraddizioni economiche che si sono avute sino ad oggi scompaiono, le disarmonie che restano non producono più nessuna sporca miseria esteriore. Scompaiono le differenze tra lavoro manuale e intellettuale, tra città e campagna, ma innanzitutto, nella misura del possibile, le differenze tra lavoro e ozio. Del resto esse sono divenute tanto stridenti solo ad opera del capitalismo; la produzione precapitalistica conosceva un lavoro che implicava una maggiore partecipazione all'opera manuale e una gioia con meno tristezza. Il socialismo, allontanando dal lavoro l'asservimento ad altri, l'ha già ampiamente liberato dall'estraniamento. Ma solo una società senza classi racchiude il terreno capace di liberare interamente il lavoro, ridotto al minimo, dalla maledizione

dell'estraniamento e l'ozio dalla benedizione diabolica della *Grande-Jatte*. Essa elimina l'alienazione del lavoro dall'uomo, quell'alienazione in cui il lavoratore stesso si sente alienato, estraniato, mera merce reificata e pertanto infelice nel suo lavoro. La società senza classi, mediante lo stesso respingimento dell'alienazione, allontana anche dall'ozio quella smorta vuotezza, quella domenica che corrisponde punto per punto (e non è in netto contrasto) alla miseria del lavoro. Dall'ozio rimuove innanzitutto l'ozio *falso*, alimentato da ogni sorta di ideologia, che fa parte della pura parvenza e termina di conseguenza solo nella retorica e nel puro imbroglio. Questa ideologia è cominciata solo con l'apparizione di padrone e servo, è posta unicamente dalla società di classe fondata sulla divisione del lavoro e scompare con essa in quanto scissione tra essere e coscienza sociale. L'origine di questa ideologia, rivelata da Marx, chiarisce proprio la sua fine senza resurrezione: «La divisione del lavoro diventa una divisione reale solo dal momento in cui interviene una divisione fra il lavoro materiale e il lavoro mentale. Da questo momento in poi la coscienza può realmente figurarsi di essere qualche cosa di diverso dalla coscienza della prassi esistente, concepire realmente qualche cosa senza concepire alcunché di reale - da questo momento la coscienza è in grado di emanciparsi dal mondo e passare a formare la «pura teoria», teologia, filosofia, morale ecc. Ma anche quando questa teoria, teologia, filosofia, morale ecc. entrano in contraddizione con i rapporti esistenti, ciò può accadere soltanto per il fatto che i rapporti sociali esistenti sono entrati in contraddizione con le forze produttive esistenti» (*Ideologia tedesca*, Dietz, 1953, p. 28).⁷⁵ Inequivocabilmente con queste frasi Marx indica nella divisione in classi l'origine e nella società classista il punto d'appoggio dell'ideologia, ma aggiunge anche - e questo motivo diviene ora decisamente importante: «Teologia, filosofia, morale ecc.», cioè l'ideologia, possono anche «entrare in contraddizione con i rapporti esistenti»; resta quindi un'ideologia che *non è mera parvenza, mera menzogna*. Essa è menzogna in quanto falsa coscienza, soprattutto in quanto coscienza utilizzata falsamente della prassi esistente, ma non in quanto contraddizione della teoria con i rapporti esistenti, come in ultima analisi Marx dichiara. Vale a dire come espressione di una contraddizione in cui i rapporti 'sociali esistenti sono entrati in contraddizione con la forza produttiva esistente e soprattutto viceversa. In certi casi

dunque è qui il luogo per quell'ideologia di *senso completamente diverso*, che non spande nebbia e legittimazione, bensì contrasta in modo rivoluzionario. Essa emerge proprio nella *svolta* tra le società di classe ed emergerà più che mai nel *superamento* della società di classe nel suo insieme. Per la sua intenzione polemica e per gran parte del suo contenuto questo genere di ideologia, in quanto oppositiva, resta legata unicamente alla base sociale su cui, o meglio contro cui è sorta. Essa non rispecchia e legittima questa base, ma al contrario porta a coscienza gli elementi della nuova società non ancora compiutamente sviluppati, non ancora giunti ad affermarsi politicamente, che sono maturati in seno alla vecchia società. Nel passato, per il fatto che le forze motrici della storia erano ancora ignote, ciò avveniva con un gran numero di illusioni, ma mai con una qualche *intenzione* rivolta a diffondere nebbia. Al contrario questo tipo di ideologia fu sviluppato sulla base di un compito radicalmente onesto, progressivo-rivoluzionario, e le sue stesse illusioni recano tratti utopico-eroici. E il suo compito produttivo consiste nell'attivare con la forza della teoria la base non ancora ben presente della nuova società, liberata dal ghiaccio; senza il suo lavoro il manifestarsi di tale base risulterebbe molto più difficile e su un cammino molto più ingombro. E perciò *questo tipo di ideologia*, l'ideologia della «contraddizione con i rapporti esistenti», un tempo rivoluzionaria, rimane viva con il fuoco e le immagini dello scopo della sua contraddizione, in quanto anticipante e umana. Così, sottratte le illusioni, sottratto il regno della borghesia in esse idealizzato, l'ideologia della rivoluzione francese continua ad operare nello spazio della coscienza progressista; così l'ideologia della guerra contadina tedesca, sottratte le sue componenti mitologiche, continua ad avere in sé più che mai il fuoco della meta, che si rovescia, per nulla invecchiato, nella coscienza morale rivoluzionaria, in particolare nella fantasia di questa coscienza. E rispetto *all'ozio* l'ideologia così caratterizzata dalla difficile contentatura non è solo il luccio che spaventa le carpe di un possibile stagno dell'ozio, ma impedisce piuttosto che l'ozio possa risolversi in uno stagno di carpe, ovvero in una felicità legata alla pigrizia anziché alla speditezza e alla pienezza della vita. Le contraddizioni nella società socialista, come persino nella futura società senza classi, non sono più contraddizioni antagonistiche, ma in quanto esse, pur se non più antagonistiche, non scompaiono, non scompaiono neppure il compito

dell'ideologia di preoccuparsi delle disarmonie presenti all'interno di un ozio reso possibile a tutti e di cercare la loro soluzione in disposizioni anticipatrici. Anche se queste disarmonie sono infine divenute puramente umane, degne dell'uomo, e riguardano dunque le uniche vere preoccupazioni esistenziali. Allora non è più necessaria alcuna attivazione di una nuova base, questo compito è stato assolto con la socializzazione dei mezzi di produzione, ma pure l'ideologia divenuta comunista ha il compito di attivare la configurazione sempre più ricca e più profonda delle relazioni umane. Poiché proprio nell'ozio esiste ancora una possente carriera della solidarietà, anzi comincia a sorgere solo allora. Così mentre sparisce compiutamente l'ideologia della parvenza, non scompare affatto quella della formazione di una coscienza morale sociale. Questo tipo di ideologia, in tutti i suoi tratti fondamentali, anche negli ambiti che non si riferiscono in modo prevalente alla natura, come l'arte e le componenti più remote della sovrastruttura, sarà un'*etica*. La nuova sfera di bisogni dell'ozio produce così una nuova sovrastruttura su di una nuova non-economia pianificata. Essa produce una ideologia sempre più essenziale dell'illuminazione interumana - e questo proprio nella celebrazione fattasi pura dell'ozio, per incrementarne i contenuti umani.

Tutto ciò che non torna e va discusso travalica però ampiamente la serie dei fenomeni sociali. E, certo, già dove il riferimento alla struttura economica e ai suoi rivolgimenti non sia un riferimento immediato ovvero non esista affatto una sovrastruttura. Così nel linguaggio, nella logica, nella dialettica generale, come pure - a causa del mondo esterno, qui visibilmente indipendente dagli uomini - nella scienza della natura (meno le sue teorie filosofiche). Ora, proprio nella costituzione fisico-organica degli uomini esistono elementi estremamente forti, in virtù dei quali certo la natura è indipendente dall'uomo, ma non l'uomo dalla natura. Il più forte tra questi elementi si trova nella morte e costituisce pertanto il chiaro campo di una contraddizione, particolarmente aspra, che non è affatto una contraddizione solo sociale. Anzi la morte illustra direttamente una duplice contraddizione, che è certo accennata per intensità e qualità nell'oppressione sociale e nella reazione ad essa, ma che non si presenta allora così *profilata*. Si tratta di quella *contraddizione* in cui si cela la negazione sia come protesta nel soggetto che nega ciò che gli si contrappone sia anche nell'obiettività che si contrappone,

in quanto obiettività inibente, addirittura annichilente. Ed entrambe agiscono nel modo più aspro nella morte come *fenomeno naturale* della disarmonia in assoluto (rispetto alla normale volontà di vita, di lavoro, di luce); e la duplice contraddizione agisce, benché in modo meno lacerante, non solo nella morte. Poiché i conflitti che non si esauriscono nel sociale si adunano anche intorno alla posizione dell'uomo nell'universo in generale. Cioè intorno alla perdurante disparatezza dell'universo (della sua estensione nello spazio, del suo sorgere e perire nel tempo) rispetto a così tante serie umane di scopi, in particolare rispetto a quelli orientati radicalmente, totalmente su questa terra (*regnum hominis*). E' certo che tali discrepanze, in quanto non generate socialmente, non appartengono a una qualche sovrastruttura; ma per questo la loro coscienza non fa parte di alcuna ideologia? Indubbiamente tali discrepanze non appartengono a un'ideologia nel senso consueto, non le appartengono per via della loro obiettiva componente naturale. Tuttavia questo genere di discrepanze ha prodotto nella coscienza, che ne è sbigottita, una *struttura del tutto peculiare* di formazione ideologica. Essa non reagisce alle contraddizioni sociali e neppure al rapporto dell'uomo con la natura, per così dire, incorporato e addomesticato, ma proprio alla natura sul versante della sua negazione o della sua stessa disparatezza rispetto agli uomini, rispetto ai loro fini in quanto creature e ai loro fini sviluppati dalla cultura, anzi da essa particolarmente acuiti. Senz'altro le speculazioni filosofiche sulla posizione dell'uomo nel cosmo appartengono all'ideologia (al pari delle teorie filosofiche all'interno della scienza della natura). Ma oltre a ciò le osservazioni di contraddizioni con rapporti che non sono assolutamente interumani e le molteplici elaborazioni di pensieri o di pensieri di desiderio che prospettano una loro soluzione costituiscono a loro volta un *'ideologia di tipo particolare*, un'ideologia (come la mitologia) solo in parte codeterminata socialmente. Questa peculiarità è valida nonostante l'ovvio intreccio, che nel rapporto tra uomini e uomini e tra uomini e natura non permette di isolare in alcun modo la relazione con la natura. Tuttavia una natura non solo indipendente dall'uomo, bensì anche molto meno mediata con gli uomini di quella che interviene nel ricambio organico sociale, agisce necessariamente sulla distinzione indicata. In ogni caso sussiste una significativa unità con l'ideologia sociale del rischiaramento: vale a dire

l'*anticipazione*. Di modo che entrambi i tipi di ideologia racchiudono ampiamente utopia, sia come formulazione anticipatrice di una nuova società in armonia con le forze produttive, sia innanzitutto come considerazione della serie dei fini radicalmente e totalmente umani e della loro posizione in un universo mediato. «Gli elementi superflui, anarchici e banalmente letterari delle creazioni dello spirito vengono quindi inquadrati e messi in rilievo grazie a uno sfondo storico-teleologico che introduce in tutte le opere umane un flusso, una corrente, una direzione, un valore salvifico e un luogo metafisico, il luogo dell'autentica ideologia socialista, dove si costruisce il grande piano di battaglia della civiltà e della cultura» (*Geist der Utopie*, 1918, p. 433).⁷⁶ Ciò che si intende qui, quella che si potrebbe chiamare l'*ideologia dell'assolutezza*, ci riporta subito di nuovo all'ozio in conformità ai suoi *contenuti ultimi, anche se in esso irrimediabilmente suddivisi*. La spina del prepotente ma anche doloroso stupore per un mondo che contiene tanta morte e una così mostruosa disparatezza, il motore della dotta speranza nel carattere tuttora processuale del mondo medesimo, come mondo di una materia eliotropica costituita dagli uomini e da cui essi sono circondati: entrambi, stupore e speranza, occupano e sostanziano l'ozio tanto più puramente e più esattamente quanto più esso, liberandosi dal guadagno e infine dal lavoro, diviene tale nell'ordinamento sociale. Fino ad ora la produzione culturale, nonostante tutte le sue regioni significative, si è rapportata solo sporadicamente al problema dell'abbozzo di un mondo migliore. Questo problema e il suo contenuto diverranno però subito sistematici, non appena la grande e bella opera non solo troverà di nuovo un fondamento vitale sociale, bensì non appena in un fondamento vitale infine socialmente indiviso sarà liquidata la componente dell'ideologia menzognera e deviazionistica, insieme con il godimento superficiale del tempo libero che l'accompagna, anzi della cultura come mera bella illusione. Una volta scomparsi lo stato e ogni governo sugli uomini, il governo e la guida ad opera di maestri avrà libertà e ozio sufficienti per rendere avidi di tutti i contenuti della libertà. Per dare una risposta umana alla questione estremamente spoglia dell'ozio, al *problema così come all'essenza*, infine tanto chiaramente manifesti, dei suoi contenuti sempre più concreti. Imboccare la direzione giusta equivale a dirigersi nella terra incognita dell'ozio come *terra utopica*. Equivale a imporre un

punto d'arrivo alla riflessione ancora aperta su ciò che gli uomini vogliono davvero e su come il mondo vi risponde. Lì si concentra una volta giunta al termine la sua preistoria, l'interesse dell'ozio attivo e della sua incipiente storia principale, in quanto storia umanizzata. L'ozio reale vive unicamente del contenuto dell'essere-sé-stesso ovvero della libertà, atteso in ogni momento, presentificato al momento giusto, in un mondo anch'esso non più estraniato: solo in esso vi sarà terra.

¹ Cfr. F. Engels, *Schelling e la rivelazione*, in Marx-Engels, *Opere*, cit., 1975, vol. II, p. 238.

² Cfr. J.G. Fichte, *Lo stato secondo ragione o lo stato commerciale chiuso*, Milano, Bocca, 1909, p. 8.

³ Ivi, p. 5.

⁴ Ivi, p. x.

⁵ Ivi, p. 33.

⁶ Ivi, p. 9. Variante all'inizio del passo nella traduzione citata.

⁷ Ivi, p. 70.

⁸ Ivi, p. 133. Lievi varianti nella traduzione citata.

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ Ivi, p. 124. Lievi varianti nella traduzione citata.

¹¹ Ivi, p. 134.

¹² Ivi, p. 129.

¹³ Cfr. E. Bloch, *Thomas Münzer teologo della rivoluzione*, a cura di S. Zecchi, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 96.

¹⁴ Cfr. O. Weininger, *Sesso e carattere*, trad. it. di G. Fenoglio, Milano, Feltrinelli/Bocca, 1978, p. 265.

¹⁵ Ivi, p. 343.

¹⁶ Cfr. *Le mille e una notte*, versione diretta da F. Gabrieli, Torino, Einaudi, 1972, vol. IV, p. 101.

¹⁷ Cfr. Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubinico*, trad. it. di G. Fozzer e M. Vannini, Milano, Edizioni Paoline, 1989, p. 125.

¹⁸ Questo e il seguente sono titoli attribuiti da J.P. Richter (v. più avanti) a due disegni di Leonardo, tratti rispettivamente dal codice Arundel e dal codice B.

¹⁹ Cfr. *Codice Hammer*, 3 B, foglio 34 r., in *Il Codice Hammer di Leonardo da Vinci*, Firenze, Palazzo Vecchio 1982, Giunti Barbera, p. 34.

²⁰ Cfr. I.V. Stalin, *Problemi economici del socialismo nell'URSS*, Bari, Di Donato, 1976, p. 56, con lievi varianti.

²¹ Cfr. F. Engels, *Anti-Dühring*, in Marx-Engels, *Opere*, cit., vol. xxv, pp. 108-109.

²² Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio. Scienza della logica*, cit., p. 434.

²³ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. di A. Gargiulo riveduta da V. Verrà, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 227.

²⁴ Cfr. V.I. Lenin, (*Quaderni filosofici*, cit., p. 38).

²⁵ Cfr. *I discorsi di Gotamo Buddha*, trad. it. di K.E. Neumann e G. De Lorenzo, Bari, Laterza, 1916 (ristampa anastatica 1969), vol. I, p. 49.

²⁶ Cfr. F. Engels, *Anti-Dühring*, cit., p. 269.

²⁷ Cfr. *Le mille una notte*, cit., vol. II, pp. 649 e sgg., con varianti.

[28](#) Ivi, vol. III, pp. 75 e sgg., con varianti.

²⁹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lettere*, trad. it. di P. Manganaro e V. Spada, Bari, Laterza, 1972, p. 233.

³⁰ Bloch rende con «rosa» l'originale biblico «shoshàn», normalmente tradotto con «giglio».

³¹ Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 34.

32 In italiano nel testo.

³³ Cfr. I. Kant, *Storia generale della natura e teoria del cielo*, trad. it. di A. Cozzi, Roma, Barjes, 1956, p. 148.

³⁴ Cfr. I. Kant, *Sogni di un visionario chiariti con sogni della metafisica*, cit., p. 364.

³⁵ Cfr. A. Schopenhauer, *Supplementi al «Mondo»*, trad. it. di G. De Lorenzo, Bari, Laterza, 1986², vol. I, p. 5.

36 In italiano nel testo.

³⁷ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., pp. 99 e 104.

38 In italiano nel testo.

39 In italiano nel testo.

⁴⁰ Cfr. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 292.

41 In italiano nel testo.

42 In italiano nel testo.

43 In italiano nel testo.

44 Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 975.

45 In italiano nel testo.

⁴⁶ Alludendo a Talete, Bloch capovolge il modo di dire corrente «Wasser hat keine Balken»: l'acqua non ha travi, non fornisce appigli, è inaffidabile.

47 Cfr. I. Kant, *Sogni di un visionario*, cit., p. 381.

⁴⁸ Cfr. I. Kant, *Il conflitto delle facoltà*, trad. it. di A. Poggi, Genova, 1st. Univ. di Magistero, 1953, p. 113.

⁴⁹ Cfr. I. Kant, *La religione entro i limiti della sola ragione*, trad. it. di A. Poggi, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 150.

50 Cfr. I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, cit., vol. II, p. 453.

51 In italiano nel testo.

⁵² Il passo non è tratto in realtà da un'opera di Bruno, bensì da *Il ridestatore, ossia una difesa della tesi del Nolano*, di J. Hennequin, pubblicato nel 1588 a Wittenberg. Cfr. E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, a cura di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 53.

⁵³ Cfr. E. Bloch, *Soggetto-Oggetto*, trad. it. di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 135.

⁵⁴ Cfr. G.W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, in *Scritti filosofici*, a cura di D.O. Bianca, Torino, UTET, 1967, vol. I, p. 72.

⁵⁵ Cfr. F.W.J. Schelling, *Lezioni monachesi*, trad. it. di G. Durante, Firenze, Sansoni, s.d., p. 120.

56 Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., vol. I, p. 14.

⁵⁸ Cfr. G.W.F. Hegel, *Le maniere di trattare scientificamente il diritto naturale*, trad. it. di A. Negri, in Hegel, *Scritti di filosofia del diritto*, Bari, Laterza 1962, p. 40.

59 Cfr. I. Kant, *Il conflitto delle facoltà*, cit., p. 113.

⁶⁰ Cfr. *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Roma-Bari, Laterza, 1983², vol. I, p. 98.

⁶¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 676.

⁶² Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, cit., vol. II, p. 93, con lievi varianti.

63 Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 673.

⁶⁴ Cfr. G. W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della religione*, trad. it. di E. Oberti e G. Borruso, Roma-Bari, Laterza, 1983, vol. I, p. 4. Varianti.

⁶⁵ Cfr. I. Kant, *Per la pace perpetua*, in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, trad. it. di G. Solari e G. Vidari, Torino, UTET, 1956, p. 317.

69 In italiano nel testo.

71 In italiano nel testo.

⁷² Cfr. G.W.F. Hegel, *Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, in *Primi scritti critici*, trad. it. di R. Bodei, Milano, Mursia, 1971, pp. 9-10.

75 Cfr. Marx-Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 30.

⁷⁶ Il passo, qui lievemente modificato da Bloch, è presente anche nell'edizione del 1923, a p. 334. Per la traduzione cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 308.

QUINTA PARTE

(Identità)

IMMAGINI DI DESIDERIO DELL'ATTIMO ADEMPIUTO

**(MORALE, MUSICA, IMMAGINI DI MORTE,
RELIGIONE, LA NATURA COME TERRA D'ORIENTE,
IL SOMMO BENE)**

Il Tutto nel senso dell'identificazione è l'assoluto di ciò che gli uomini fondamentalmente vogliono. Perciò questa identità giace nel fondo oscuro di tutti i sogni a occhi aperti, di tutte le speranze e utopie, ed è allo stesso modo il fondo d'oro su cui le utopie concrete sono segnate. Ogni sogno a occhi aperti serio intende questo duplice fondo come patria; esso è il non-ancora-sperimentato, non ancora trovato, esperito in ogni esperienza finora divenuta.

Ernst Bloch, *Il principio speranza*, p. 371

43. NON IN CHIARO CON SE STESSI

Va dove ti pare.

Adagio

Fin da prestissimo si vuole trovare se stessi. Ma non sappiamo chi siamo. Chiaro appare solo che nessuno è quel che vorrebbe o potrebbe essere. Da qui l'invidia comune, quella per coloro che sembrano avere o addirittura essere quel che spetta a noi. Da qui però anche la voglia di cominciare cose nuove, che hanno inizio proprio con noi. Si è sempre tentato di vivere adeguatamente a noi stessi.

E' nascosto in noi quel che potremmo diventare. Si fa vivo con l'insofferenza per non avere una meta precisa. Di questo sentimento la gioventù è solo la manifestazione più evidente, non l'unica. Vi rientra la fanciulla che si adorna per l'amato bene, che pure non conosce. Vi rientra il ragazzo che si sente tenuto a essere questo bene, a fare grandi imprese; solo che non sa ancora in che campo. In tale condizione l'uomo ha se stesso sulla punta della lingua, solo non sa che sapore abbia. Tutto quel che finora è stato sa di ostacolo, al massimo d'involucro provvisorio, che pertanto cade. L'interno cerca di mettersi in moto, cerca l'azione che gli dia una forma autentica volta all'esterno. Ma la gioventù non fa che spiattellare le cose, il che vale dovunque un uomo non sia ancora condotto a termine. Anche l'adulto, ammesso che non sia scadente o rozzo, spesso arrotonderà la sua vita, ma non la concluderà mai; del resto né lo vuole né lo può. Il desiderio è di portare alla luce e di avere quel nostro che oscuramente si è e si pensa. Questa faccenda la si cerca da soli o in due o in gruppo, in ogni istante comunque si vuole una vita da cui non siano espunte le nostre inclinazioni e forze. Una cosa del genere è vaga, poiché la maggior parte della gente non ha familiarità nemmeno con le proprie inclinazioni e poi soprattutto perché nessuno può arrivare a essere in chiaro con se stesso se tutti i rapporti fra gli uomini sono confusi. E tuttavia si chiede qui, nell'ambito del proprio comportamento, che cosa sia da cercare e che cosa da fuggire. Si fa luce l'uomo che vorrebbe avere un peso e poiché per lo più vorrebbe averlo solo così diventa possibile nel contempo che altri

possano persuaderlo di come dovrebbe volere se stesso. Sotto tutti gli aspetti l'uomo è ben lungi dall'essere in forma. Ma tutti possono uscire dalla loro pelle perché nessuno la porta già.

44. CASA E SCUOLA FANNO DA GUIDA

Davanti a ciascuno sta un'immagine di come deve diventare.

Rückert

Il ragazzo deve diventare qualcosa, se ne deve fare qualcosa. La gioventù viene educata, la carne cruda non è appetibile. Perciò viene fatta in spezzatino o bollita, trasformata nei nomi che poi stanno nel menu. Un brav'uomo, un uomo come si deve, d'accordo, niente in contrario, anzi c'è del pro. Altrimenti non potrebbe esserci vita comune, ci deve essere uno zelo affidabile. Ma l'utile uomo borghese lo si vuole piccolo, particolarmente modesto, artificialmente privo di faccia, del tutto scolorito. Non fuma, non beve, non gioca a carte, non guarda le ragazze, deve coltivarsi ed essere coltivato come kitsch morale. Il brav'uomo pensa per ultimo a se stesso, «e adesso poveruomo» è perciò la regola. Anche se ormai ne ha proprio abbastanza, deve essere ancora giudizioso.

Nessuno è già nato così, è nelle stalle che si viene resi così. Veramente ci sono nel giovane molti processi arditi, dalla direzione ancora incerta. Ma a casa e a scuola vengono normalizzati; nessuno s'incurva precocemente, dato che nessuno vuole andare con la gobba. Ma per gli ammaestratori in casa e a scuola si tratta veramente di conseguire qualcosa di inverosimile: che gli uomini accettino di buon grado quel che poi si fa di loro. La volontà viene bonariamente distolta o severamente spezzata, finché trapassa in sorriso e assenso. L'intelletto viene esercitato a non straripare mai più dalle convenute domande e risposte della vita che aspetta l'impiegato. Per lo più nella prospettiva borghese si ha come scopo solo dei servitori e ovviamente non ciò che sarebbe molto più vicino all'oppresso: dei vendicatori. In generale l'allievo va riportato al comun denominatore del tempo in cui è nato. In particolare al comun denominatore del ceto cui appartiene tramite

i suoi genitori; come ceto, come stato cui si addicano leggere e scrivere non venne considerato per lungo tempo il terzo, per tacere del quarto. E se la società borghese, che ha bisogno di mano d'opera molto più istruita che non la società feudale, ha posto una base più comune nel leggere, scrivere e far di conto, l'ha posta però tale che l'operaio vi debba restare, mentre il signore, che è da più, arriva alle lingue e ad altro. Ma tutto infine cospira nell'immagine-guida dell'impiegato, la più slavata che ci sia. Certo ogni istruzione punta a un'immagine-guida, solo da questa discende il tipo di educazione, solo verso di quella va il tipo di via formativa. Nella sua forma più lassista l'*educazione* deriva dal tipo borghese decadente, divenuto incerto; nella forma severa dal tipo più antico, che ancora imitava o falsificava una noblesse che oblige. L'educazione lassista si chiama negli ultimi tempi anche progressista perché non morde nessuno, però nemmeno affonda i denti in niente. Essa rende superficiali e ignoranti sotto parvenza di scienza; da questo tipo di scuola proviene il playboy. Invece dalla scuola severa alla vecchia maniera, dalla scuola delle bestie da soma, proviene pur sempre l'uomo provato. La *via dell'istruzione* in entrambe corrisponde, come scuola tecnico-scientifica alla vita capitalistica immediata, come cosiddetta scuola umanistica quasi sempre alle dismesse muse di gesso, che vanno prodotte o tramandate tutt'intorno a questa vita perché essa non ci guardi così brutta e priva d'anima. Lo scopo della preparazione, passi questa più attraverso cose utili o più attraverso versi greci, resta però sempre il membro sottomesso della società borghese. Uno che non rimpiange mai quel che ha imparato, ma nemmeno lo usa mai per fare e imparare quel che ai sorveglianti superiori potrebbe tornare scomodo. Questa scuola non smette neanche con gli adulti; l'uomo, dice un proverbio romano che deve intendersene, è sempre recluta.

Soprattutto attrae il gentleman che guadagna bene, lui solo è diventato il substantial citizen. I tedeschi guardavano anche agli studenti delle corporazioni, all'ufficiale, agognavano per i loro figli questa pompa rilucente davanti a tutti. Gli ultimi cavalieri correvano tintinnanti attraverso sogni che danno l'ultima politura, attraverso un'emulazione che non rimonta mai. Il piccolo borghese medio sta sempre in atteggiamento pio davanti a immagini del genere; lui guarda in alto, a una vita superiore e più decisa. In un tale sguardo non c'è di per sé niente di spregevole, l'insegnante di scuola media non è certo bastato a far da modello, e

successivamente, nella vita di lavoro, non è proprio l'agnello a dominare. Sarebbe tuttavia importante il tipo di vita più decisa, il suo effettivo collocarsi più in alto di tutto quel che è stato finora. Così però l'educazione resta fino alla fine il più conformistico degli affari e per di più nessuna delle sue immagini-guida appartiene al domani. Da ultimo si fece vivo il cosiddetto lavoro socialmente educativo, la formazione a popolo di uno stato e cose simili. Qui - se mai altrove - si tende proprio a produrre membri utili, ma del tutto inutili per il ceto sottomesso, per la sua volontà e per i suoi intendimenti. Al contrario, questa volontà deve venire impedita nella sua consapevolezza di classe e così nell'educazione borghese degli adulti viene ammannito non solo un sapere ottuso ma una menzogna sempre più raffinata. Ma solo all'idea-guida di compagno si può veracemente venire educati, come è già il caso in un grande paese. Questa è al tempo stesso l'unica specie di educazione che è utopica in senso buono, cioè che capisce e impara il vecchio a partire dal nuovo, non viceversa, e che non riconduce a ciò che è estinto o consapevolmente impedito il modo canonico del volere e del sapere. Qui si forma l'andatura eretta, l'essere se stessi nell'essere insieme, allievo e insegnante vivono in avanti, a un confine che avanza continuamente. Essi vivono lì dove è giovane la meta stessa, andando verso la quale l'allievo si schiarisce e arriva in forma.

45. ANCORA LE IMMAGINI-GUIDA, PER DIVENTARE SIMILI ALL'UOMO

L'uomo che non porta in sé una specie di immagine di sogno del suo completamento è mostruoso come un uomo senza naso.

Chesterton

Non c'è nessuno fra tutti noi che non potrebbe anche essere un altro. A un cespuglio basta anzitutto essere un cespuglio. Ma un uomo può diventare per così dire tutto, incompleto com'è. Oscuro e indefinito come è in sé, nelle sue pieghe. Una donna cui le cose vanno male, lasciata sola diventa capace quasi di tutto. Un uomo, condotto in una situazione precaria o bruscamente allontanato

dalla sua situazione abituale, è pur sempre capace di andare difilato fra i dragoni. Esempi del genere sono altrettanto numerosi della sabbia su cui vengono costruiti. Essi cadono sia sul lato oscuro del «fidarsi è bene, non fidarsi è meglio» sia su un lato che sconcerta profondamente. Certo c'è qualche precondizione, nessuno è soltanto cera e nemmeno una ruota che gira liberamente. Invece della cera ci sono attitudini innate, anche se più concernenti le doti che non il carattere. Invece della ruota libera c'è la classe, ci sono la società e il tempo fatti di volta in volta in un modo o nell'altro, e gli uomini, con le loro attitudini, vi vengono immessi con la nascita. Provenienti dalla tradizione e storicamente formate, ci sono immagini-guida dell'esser-così, che permettono di cogliere il sogno del proprio ruolo. Soprattutto la gioventù buona e non sedotta desidera diventare simile a uomini costanti e forti. Proprio perché gli uomini sono in sé ancora indefiniti, hanno bisogno di una via di mezzo fra specchio e immagine ivi dipinta quando vi guardano. Allora li guarda rinforzata, come nobile consiglio o addirittura come obbligo, l'immagine di ciò che essi devono diventare, commisuratamente alle loro attitudini e al loro tempo, per essere pieni di una pace non soltanto interiore.

Tale azione di guida però è possibile soltanto perché nessuno ancora somiglia a se stesso. Oscuro e imprecisato resta il nostro nucleo, non sa come si chiama. Ma è altrettanto precisabile; il che, secondo il comportamento ed entro la volontà ordinata, nel suo presentarsi significa *eticamente* precisabile. Solo a causa della base di cera è possibile esercitare tanta pressione nell'educazione e tante forme costrittive anche in seguito. Ma anche solo a causa della non conclusa determinabilità degli uomini sono già potuti apparire nell'ambito storico-sociale tanti dei loro possibili volti e sono ancora da venire tante nuove determinazioni. Determinazioni in duplice significato: come *definitio* e come *destinatio* dell'X umano; gli uomini sono ancor sempre adducibili al loro vero volto mediante esperimento. Insieme con lo scopo per il quale si ha l'atteggiamento e l'azione che gli corrisponde, in breve, per cui agisce il carattere sorto secondo l'immagine-guida. Lo scopo è oggi divenuto visibile come liberazione socialista; e ciò che tale libertà comporta, quale libertà non semplicemente da qualcosa ma soprattutto come libertà di qualcosa, è anch'esso ancora felicemente aperto alla determinazione del lavoro etico. Certo nei

paesi americanizzati l'immagine-guida proposta ai più è proprio la peggiore e la più slavata: l'impiegato. Però ci sono stati tipi più nobili entro la borghesia e più adeguati al desiderio, per esempio nell'artigianato, nel modello dell'abile maestro. Ci sono stati tipi più belli, anzi tipi che miravano a una effettiva destinatio, anche se sempre col segno negativo di un servo sottoposto, che li nutriva. La storia fin qui avutasi ha così prodotto l'incantesimo ma anche la ricchezza di quei *tipi di volta in volta canonici*, che possono venire esaltati come le immagini-guida di volta in volta offerentesi. Figure del genere sono per esempio il guerriero, il saggio, il gentleman e perfino il citoyen. Tutte queste immagini-guida portavano una specie di striscione, di motto allettante e imperioso; un uomo compiuto voleva o doveva essere fatto di volta in volta a loro misura. Nelle immagini-guida si condensa, in configurazione umanamente visibile e plastica, quel che di volta in volta è stato chiamato virtù, quale comportamento dato alla creatura non per natura ma per compito. Immagini-guida come immagini di atteggiamento non si trovano quindi nello spazio meramente interiore di una mentalità formalmente buona. Ma non si trovano nemmeno nello spazio ugualmente astorico di una collezione impersonale di virtù o di una dottrina di beni morali in sé. Le singole immagini-guida mostrano le virtù che vivono in un modo socialmente formato ma al tempo stesso utopico, che vincola anche per il futuro. E soprattutto le immagini-guida, nonostante la loro base di classe, magari trascorsa da un pezzo, hanno in tal modo conservato ancora in parte un'attrazione come se la virtù in esse desiderata non fosse ancora completamente fatta o sfatta. Questo contenuto, non vincolato al suo tempo, dunque rifunzionalizzabile e capace di novità, fa sì che ci sia un'eredità anche di atteggiamenti e relative virtù, non soltanto di opere culturali. Fa sì che un'immagine di cavaliere o di monaco possa ancora suscitare un senso di obbligazione che richiami una specie di perdita, di ritrovamento, di nostalgia; tale è il caso del cavaliere di Bamberg o del San Gerolamo nella cella di Dürer. In tal modo i ritratti del corretto essere uomini, rispondenti al desiderio, si elevano al di sopra del loro luogo sociale, in sperimentante diversità, con un valore di modello non scaduto in ogni componente. Si elevano fino al *citoyen*, quale immagine di sé particolarmente utopica, come il «cristiano» delle guerre contadine. Il citoyen è l'essere rimasto più generico o incorporeo, ma anche quello meno abitato e utilizzato

dalla società classista. Come una specie di lontano compagno, esso sorse dal terreno economico-sociale dell'epoca, perciò dunque risulta molto più celestiale del monaco stesso, però anche molto più utopico. Sorse dall'uomo egoisticamente individualista della società borghese, allora chiamato semplicemente l'homme, un'immagine-guida che poi rivelò di essere quella del bourgeois, ma che all'inizio era pur sempre il soggetto dei diritti umani della borghesia rivoluzionaria. Invece il citoyen, che Marx fu il primo a distinguere da l'homme, era pensato come membro di una polis non egoistica e perciò ancora immaginaria. Esso venne idealizzato come l'altra faccia del cittadino e, nella sua bellezza da sogno non egoistica, non partecipe della divisione del lavoro, non reificata, idealizzato con particolare energia. La possibilità di questa immagine-guida, che era non solo fuori dai ceti ma prematuramente fuori dalle classi, la si poté cercare di conseguenza solo nei desideri di travestimento oppure in una poesia necessariamente patetica, anzi retorica. Il pathos della dimensione citoyen nella poesia va da Addison e Alfieri fino a Schiller, in cui culmina; non cala ma -verificatasi la vittoria del bourgeois - diventa pessimistico in Hölderlin e infine in Shelley. Invece il costume da citoyen desiderato si mostra nel mezzo della stessa rivoluzione francese, appunto come utopia dell'uomo della polis, dell'uomo politicamente emancipato e quindi secondo un modello romantizzato alla maniera classico-antica. Madame Roland piangeva perché non era nata a Sparta; Brissot si considerava il Cicerone francese, Robespierre si identificava con Aristide e anche con Catone, Desmoulins con Bruto. Anche l'Emilia e l'Odoardo di Lessing, il Verrina di Schiller sono chiaramente plasmati su modelli antichi; ma appunto, il vero modello era astratto-utopico. Il citoyen come immagine-guida derivò - caso unico - non dalla linea di prolungamento di tipi umani esistenti, di persone effettive con valore sociale, ma quasi interamente da una società intelligibile. Da una società che, su un terreno che continua ad essere classista, deve apparire necessariamente astratta e appunto retorica o in costume, ma irraggia anche un bagliore aurorale - «in nobile, orgogliosa virilità». Il citoyen è la penultima persona di valore storicamente apparsa, pertanto, per quanto in modo generico e spento, anticipa l'immagine-guida del compagno. Questo per quanto concerne le immagini-guida in genere, perché possano divenire simili agli uomini; esse sorgono e si succedono

quali immagini economico-sociali, ma sono ugualmente delineate come utopico-ideali e in almeno uno dei loro tratti seguitano a essere vincolanti, non scadute. Certo se l'aspetto ancora sospeso della nostra vera destinatio viene disegnato su un *campo*, invece di molteplici persone di valore e in una certa misura al disopra di loro sorgono *intere tavole-guida, non l'una dopo l'altra ma l'una accanto all'altra*. Pertanto, nella forma di vita che ci attira o ci aleggia davanti come desiderabile, esse mostrano una frequente ambivalenza. Quid quaerendum, quid fugendum, in questa bella domanda sul desiderabile, ciceroniana, discorsivamente morale, le tavole guida, a differenza dalle immagini-guida, si trovano spesso a un bivio. Per esempio tra vita attiva e contemplativa, tra la felicità dei sensi o la pace dell'anima e varie altre prospettive; quanto facilmente queste cose sono piene di ardente preoccupazione. La successione delle immagini-guida dà luogo dunque non meramente a una giustapposizione, ma a un'ambivalenza nella giustapposizione e in essa si collocano le tavole-guida. Certo sarebbe terribilmente idealistico voler risolvere concettualmente contraddizioni o anche doppi sensi che hanno origine nella società di classe e di conseguenza finiscono solo con la società di classe. Ma come le immagini-guida della società di classe non periscono tutte con essa, così nemmeno le doppie seduzioni nelle sue tavole-guida. Immagini-guida, anzi figure-guida insieme con tavole-guida, sono le prime a contenere in chiave di contegno e di moralità i problemi di un migliore esser-così posti dal desiderio; esse contengono la reciproca correzione di tali problemi. La linea degli antichi problemi di fuga e di ricerca del giusto modo di diventare simili all'uomo, esse la contornano e la articolano in modo che combini.

46. TAVOLE-GUIDA DELLA VITA PERICOLOSA E DELLA VITA FELICE

Sulla sella la sposa avanti a te.

Carmen a José

Se solo avesse saputo come tutte le sue vele dovevano essere spiegate per un viaggio alla volta del mare spagnolo

della vita.

Jacobsen, *Niels Lyhne*

Vari problemi aperti

La via verso noi stessi non è perciò mai stretta. Anche il modo borghese, per quanto striminzito, vi deve essere iridescente. Esso dondola la testa, nel piccolo vede almeno una scelta. E' desiderabile mettere radici oppure cambiare posto e posizione? Il cambiamento mantiene giovani, ma chi è sedentario arriva più facilmente a un'età inoltrata. E' meglio picchiare il figlio incolleriti o a freddo? E' più consigliabile per il sistema nervoso aspettare sempre il peggio o sempre il meglio? Perfino le cose semplici, se le si fa, non sono semplici, ogni passo pone enigmi.

Vestiti troppo pesanti

E poi soprattutto, la pelliccia deve starci comoda? Come ci si fa il letto, così si giace, ma si vuol proprio giacere? E se sì, in che modo? Chi si alza presto, fa presto molte cose e presto ha il godimento del lavoro fatto. Ma si può anche cominciare troppo in fretta, alla sera del giorno, o magari della vita, arriva poi il pentimento di essersi spesi e vincolati prima di essere maturi. Se invece si comincia solo alla sera del giorno o addirittura della vita, c'è per la verità scarso motivo di pentirsi di cose fatte precipitosamente o immaturamente, in compenso manca il bel tempo lungo, e l'ora di chiusura può essere un tormento, con tante cose incompiute. In aggiunta è da considerare che fatto il lavoro è bene riposare, ma il lavoro punta forse al riposo? E la vita tranquilla non è snervante? Non è da preferirle una vita eccitata, piena di rimescolamenti, addirittura pericolosa? Il letto soffice pare di per sé il migliore; ma soffice anche il corpo, i muscoli, l'uomo? Certo no, troppo burro e troppa lana vengono dal maligno, chi non prende le botte non riceve educazione. E tuttavia sia ciò che è domestico sia ciò che indurisce, anzi è già duro, perfino l'esotico possono attrarre allo stesso modo e prometterci il nostro luogo; si può tranquillamente dire che allettano sia le piume sia l'acciaio. Qui ci sono due strade; per cui, in modo certamente molto

precario, è stato perfino detto: il signor comodo cerca una felicità soffice, l'ardito una vita pericolosa. Ma quest'ultima non rende forse i suoi seguaci altrettanto felici? O dove sta scritto che solo la felicità soffice è vera? Questo è un problema che riguarda già l'allievo quando viene preso sotto disciplina e alla fine - gode l'atmosfera rigida. E il pericolo non è ciò che proprio l'ardito non divulga, anzi ciò che deve venir superato proprio da lui? Niente di più dolce che poi sdraiarsi sulla pelliccia, accanto alla stufa che ti scalda.

Selvaggia, temeraria caccia

Tuttavia affascina ogni situazione in cui c'è rischio. Di nuovo va in giro il richiamo di una vita pericolosa, i nazisti l'hanno rimesso in voga. Veramente per le vittime del fascismo la vita è incomparabilmente più pericolosa che per l'assassino. Ma poiché il fascista, a causa dello sfruttamento che protegge, non ha proprio da offrire felicità ai suoi aiutanti e tirapiedi piccolo borghesi, era in dovere di calunniarla. Solo che nemmeno qui il nazista inventò o creò alcunché di nuovo; egli falsificò virtù più antiche o prese in prestito virtù di cui nessuno aveva predetto che il loro eroe sarebbe stato il filisteo o il massacratore di inermi. Al di là degli assassini agisce una genuina immagine di desiderio della vita pericolosa: quella del soldato. Questa si contrappone esattamente all'uomo debole e cedevole, al vigliacco che non lascia mai arrivare le cose al «la va o la spacca». Il temerario si oppone a ciò che è dovunque assicurato, al babbeo che vorrebbe avere la garanzia del riscaldamento anche per il vaso da notte. Il Babbitt non percorre altro che vie ben calpestate e se il mondo cambia, lui pensa ai suoi calzoncini della domenica. Certo, all'inizio dell'epoca imperialistica, e precedendola con la sua fanfara decadente-barbarica, nessuno ha chiamato alla soldatesca volontà di vivere in maniera più preoccupante di Nietzsche, ma d'altra parte nessuno ha reso più perplessi sulla «felicità che rimpicciolisce tutto». Una cosa del genere viene qui semplicemente disprezzata, sia come «miserevole agio a due» sia come «felicità del maggior numero possibile». Nietzsche indovinò bene «tutta la loro felicità da mosche e il loro ronzio intorno a finestre soleggiate». Con nausea si attribuisce al filisteo: «Si ha il proprio piacerucolo per il giorno e il piacerucolo

per la notte, ma si onora la salute». La felicità sarebbe cosa da donnette, da servi, miscuglio plebeo, anzi felicità e paura, in quanto affetti dei deboli, sono fra loro apparentate. Sono roba da sciacalli: «Ma il coraggio e l'avventura e il piacere dell'ignoto, dell'inosato - la preistoria umana mi pare tutta un coraggio. L'uomo ha invidiato e rubato alle belve più selvagge e coraggiose tutte le loro virtù; solo così è diventato uomo». Zarathustra lanciò questo grido entro la lezione di buone maniere, in mezzo al tempo della felicità familiare educatamente e bugiardamente asserita. Lanciò il grido dello Jugendstil, finché quelle frasi forti, variopinte e vuote, a tempo debito tornarono buone ai trucchi fascisti e di conseguenza il «distinto», invece del buono, si piazzò lì come plebaglia capitalistica con assassinio. Ma, a parte ciò che questo Nietzsche è diventato, l'anti-filisteo Nietzsche sta con tutta certezza altrove. L'autentico, franco atteggiamento soldatesco non è mai stato troppo dissimile da quello rivoluzionario. Anch'esso è estraneo al «tic-tac della piccola felicità» e all'accontentarsene; però solo allo scopo di cercare la grande felicità. Sul piano rivoluzionario il fascino della vita pericolosa non è fine a se stesso, ancora meno il piacere astratto dell'ignoto in sé. Comunque anche l'atteggiamento rivoluzionario rientra per più della metà più nel coraggio e nell'avventura che nella preoccupazione per la vita grascia, col mobilbar per tutti. L'angolo del sofà, col sigaro fumato lentamente, può essere un nascondiglio, certo non è una postazione da sentinella. Che l'avventura debba essere seria, per essere rivoluzionaria invece che da putsch, è cosa che non ne cambia la volontà pericolosa.

Felicità francese e gioia

Ma si è chiesto: è proprio deciso che solo la felicità soffice sia vera? Limitarla a questa sarebbe lo stesso che se la vita pericolosa venisse ricondotta completamente a rozzezza. Se questo non va, meno ancora la felicità o l'agio sono modesti o necessariamente vie di mezzo. Lo sgraziato Babbitt ha rovinato tutto, il coraggio della lotta e la gioia. Ma ci sono forme che non si sono rimpicciolite quando intendono la misura, la domesticità e soprattutto ciò che è amichevole e che, a differenza dalla vita pericolosa, certo non possono grondare sangue. Sono le forme della felicità francese,

tratto per tratto, antico-agresti e piene di attenzione epicurea, con la mente e il ventre sereni. L'educazione qui l'ha data il vino, quello greco-romano; da qui il gusto per le raffinatezze ovunque, nella bottiglia, davanti alla zuppiera, nella donna, nella conversazione. Perfino le tracce di un servizio annoso sotto la bandiera d'amore non spaventano e anche il congedo ne è sereno, come da un convito. Nella maniera più bella lo spazio protettivo francese si presenta in - Orazio; e se lo spazio sembra rimpicciolire, non appare però per nulla misero, tutt'al contrario. Orazio descrive la sua vita nell'appartato podere sabino e la descrive con l'invitarvi; con l'accogliere l'amico alla porta; col lodare il piatto contadino e il fresco falerno e «discorsi spensierati, che durano nella notte». Per un uomo che cerca di essere, l'immagine di questo intenso agio può essere più sintomatica del canto di guerra che trasporta soltanto fuori di sé. Del resto la felicità, a differenza dalla vita pericolosa, ha il suo segno nell'essere tutto un sì all'uomo e al suo raccoglimento. E se incede senza epa, essa contiene quella buona riuscita o quel buon rapporto reciproco di interno ed esterno la cui gloriosa espressione si chiama *gioia*. La gioia è la nobiltà della felicità, in essa niente più può contestare il livello della vita felice. Essa è al di sopra dell'eterno impegnarsi di per sé, al disopra di quella serietà dimostrativa, per nulla gloriosa, messa in opera da chi ha sempre da confermare se stesso in un infinito pericolo. Perciò, senza sorpresa, alla fine si vede che perfino un Nietzsche non finisce con la vita pericolosa. Lui che ha odiato la felicità soffice ha in seconda mossa ammonito, certo ancor sempre freneticamente, a essere di buon umore. Loda la danza e la disponibilità alla danza, chiama superuomo colui «che la sua felicità fa ruotare». Se la ricerca di operare la si contrappone alla ricerca di felicità, l'opera diventa essa stessa predica contro la tristezza e le nuvole; «dove è l'opera, lì ci sono isole beate». Se il godimento rende volgari e la vita pericolosa fine a se stessa ci fa affamati e vuoti, allora nella gioia e solo in essa si scopre la profondità: «Ma tutto il piacere vuole eternità, vuole profonda, profonda eternità». In Dioniso questo non è più un piacerucolo, un tic-tac, un miserevole agio. Non è un sentimento alla Babbitt, proprio del cattivo soldato, che misura il successo di una battaglia sulla base delle sue ferite. Non si chiama addirittura beato il grande piacere? - e come tale tocca da tempo memorabile ai saggi e a chi è ancora migliore, sorridente, e non cerca lite. Non a

caso questo sorriso appare francese, il crampo ne è scomparso, vi traspare una precisa serenità. Ma anche una modesta gioia ha in comune con la gioia beata quello splendore utopico che manca ai rapaci per quanto pezzati e variopinti. La felicità francese si oppone alla rozzezza, ma nessuna gioia si oppone alla felicità francese; al contrario, questa alza il borgogna. Se tutti avessero il loro pollo nella pentola e sapessero goderselo, non ne risulterebbe una diminuzione ma l'appetito di mangiarsene di più. Il consiglio di disprezzare la felicità non viene dall'eroismo ma dallo sfruttatore. Il pericolo stenta a cessare, ma lo dovrebbe; la gioia cessa facilmente, ma non dovrebbe.

Avventure della felicità

Come è noto, i bei giorni possono essere pericolosi in altro modo. Si dice che siano difficili da sopportare, il whisky è troppo a buon mercato, c'è troppa pace, troppa concordia. La probabilità di una condizione del genere è per la verità piccola, preoccuparsene è prematuro, predicarci contro è reazionario. Però almeno in via sporadica una serie di giorni belli risulta facilmente noiosa, dunque tale da mettere già in pericolo la felicità; e altrettanto certo è che cose troppo allegre alla fine appaiono tristi. Però le ragioni non sono nella felicità ma nell'uomo che la riceve. Nella bestia da lavoro, che non è più in grado di godere il non far niente; nello stesso non far niente borghese, che corrisponde al borghese sentimento quotidiano altrettanto esattamente quanto un vuoto nella dentatura alla forma del dente che c'è stato. Ai livelli più bassi l'uomo da lavoro non si sente rasserenato così da poter essere felice e ai livelli più alti non vi è pronto. Perciò proprio dalla volontà di felicità cade sulla vita militare un nuovo sguardo, che la reinclude. Esso rende assolutamente onore alla vita pericolosa e mai per se stessa, ma allo scopo che si applichi alla felicità. Che ne superi le superficialità e ne allontani ogni fango, che ne conquisti le profondità, le quali comunque non sono accessibili al godimento solo passivo, solo rilassato. Per la verità la vita pericolosa, essendo il nostro esser-fuori-di-sé, non ha mai l'ultima parola, però nella felicità e nella via alla sua volta può avere la penultima. Alla foce della felicità ci sono avventure e carriere di cui il giorno sedentario o la sera insipidamente rilassata non notano nulla. Perciò la vita

pericolosa, posta correttamente, sta alla vita felice come il fuoco alla luce; proprio la felicità mostra il fuoco della foce. Dove è il pericolo, cresce anche ciò che salva, ma finché ciò che salva si chiama felicità, questa cresce meglio al di là del pericolo. Mai però dimenticare che, a differenza dall'ebbrezza, la felicità è il segno che un uomo non è fuori di sé ma che perviene a sé e al suo, al nostro momento e giorno.

47. TAVOLE-GUIDA DEI RITMI VOLITIVI E DELLA CONTEMPLAZIONE, DELLA SOLITUDINE E DELL'AMICIZIA, DELL'INDIVIDUO E DELLA SOCIETÀ

Nelle nostre azioni abituali, di mille non ce n'è nemmeno una che riguardi noi stessi. Quello che scala quelle mura lacerate, furioso e fuori di sé, esposto a tante archibugiate, sarebbe lì per il suo interesse? E questo, che oltre la mezzanotte esce dal suo studio, pensate che cerchi nei libri come diventare sempre migliore, più felice e più saggio? Niente affatto, vuole solo insegnare ai posteri il metro dei versi plautini.

Montaigne, *Essays*

Una persona per bene

Sulla via verso noi stessi ci sono anche molte ambiguità. Essere liberi, si dice, significa poter scegliere fra due o più cose. Ma questo cosiddetto uomo libero ben di rado si è scelto le cose stesse fra le quali deve scegliere. E poi chi fa la scelta che altro deve fare dopo essersi deciso? Si tratterebbe solo di seguitare a volere quel che è stato approvato secondo quanto dettava il cuore. E qui è da dire che la minestra non si mangia bollente come è servita, e questo forse è un bene; però si versa molta acqua nel vino, il che magari lo è meno. Chi ha più senno ceda, è un primo consiglio che fa qui al caso; eventualmente esso arriva fino all'asserzione, assai preoccupante, che una cosa può essere più riconosciuta se viene combattuta che non se viene condivisa. Il che può condurre molto rapidamente a ululare con i lupi, anzi a diventare un traditore.

L'altro consiglio, più nobile, suggerisce di restare al pezzo, nella buona e nella cattiva, sorte. Esso non si rivolge al più scaltro ma semplicemente a chi è fedele, a chi è senza malizia, certo anche nel senso che non vede malizia intorno a sé. Dunque questa fedeltà può essere a sua volta astratta, può accoppiarsi con l'ottusità e addirittura, serbando alla cosa una fedeltà molto minore di quanto non sembri, con un folle di propria iniziativa. Già da qui dunque è evidente che nessuno di questi atteggiamenti può venire consolidato. Nemmeno la fedeltà, finché questa viene servita come fedeltà corretta e corposa da chi non ha alcun diritto alla fedeltà. E proprio lì dove la causa è quella giusta il cedere e concedere può essere un mezzo per imporla. Chi è deciso a tale scopo, cede eventualmente nel piccolo per imporsi nel grande. Il cedere deve certamente limitarsi al piccolo e anche in questa limitazione accade sempre per causa del grande e serio. Poiché ci sono prezzi che non si pagano, nemmeno tatticamente. Un prezzo del genere è evidentemente tutto ciò che ha a che fare con la cosa stessa per via della quale eventualmente e provvisoriamente si può cedere sul piano tattico. Il discrimine qui è sottile e la decenza lo percorre, quando non è evitabile, sia con intelligenza sia senza ondeggiamenti. Altrimenti, come è facile vedere, lo scaltro non sarebbe anche il migliore che ride per ultimo.

Fabio ovvero il temporeggiatore nell'azione

Chi si decide troppo rapidamente spesso desidera non averlo fatto. Ma anche chi è perplesso, rinvia e riflette troppo a lungo, non sempre dà l'impressione di capacità. Sulla sua insegna c'è scritto chi va piano va sano e tutt'intorno c'è l'occasione mancata. Fabio fu il primo a diventar celebre, ma al tempo stesso anche famigerato, come temporeggiatore; per causa sua Roma arrivò vicino alla fine. Questo console rifletteva troppo a lungo, mancava le occasioni, ma Annibale non si piegava per questo. Da allora sono comparsi molti Fabi ma assai raramente hanno ottenuto qualcosa. Nella volontà troppo soppesata, troppo contemplata, alla fine si spegne la volontà stessa, si rimpicciolisce come l'ira contemplata. Anche nell'azione rivoluzionaria e nella sua rabbia, quella volontà diventa attendismo e gradita ai tiepidi. Ne risulta il movimento rivoluzionario strisciante ovvero il rivolgimento che lascia tutto

come stava. Il nome giusto per queste cose è quello della società fabiana inglese ovvero del Partito laburista, che è pieno della sua dolce limonata. La società fabiana, fondata da Sidney Webb nel 1884, almeno non ebbe allora bisogno di far da freno ma esprime soltanto la flemma inglese; ma dal 1918 la socialdemocrazia tedesca scelse chiaramente Fabio come vanificatore. Il rivolgimento avviene allora con dolcezza e si chiama soltanto sviluppo, la proprietà privata viene abolita quando i tempi sono all'uopo così sicuri come un uomo con un conto in banca. In tal modo l'azione viene rinviata sempre di nuovo ai figli e ai nipoti, e per questa specie di rinvio la via è tutto e la meta nulla. «Non so che cosa vuol dire», diceva in Fontane il consigliere di commercio Treibel, «questo è un problema da sollevare senz'altro in ogni momento, soprattutto durante le gite in campagna». Per chi predica vino e beve acqua il socialismo è, o è stato, sempre e soltanto cosa futura, terra per i figli, e la strada a quella volta non conosce decisioni ma soltanto mille cautele. Fino alla conclusione che a uno che discute in eterno la meta, quando è in vista, mette terrore. Questo terrore naturalmente è dovuto non soltanto all'immagine-guida del rinvio ma al contagio borghese: i riformisti fuggono la rivoluzione come il peccato, e non solo nell'atto ma anche nel contenuto. Dunque Fabio si stupisce in modo estremamente spiacevole ogni volta che un compratore deciso conclude l'affare nonostante tutto. Il temporeggiatore si salva da molte sciocchezze tranne dalla maggiore: arrivare troppo tardi. Questa non sarebbe una vera disgrazia se i fabiani se ne stessero semplicemente da parte, ben indietro nel loro tardo cantuccio. Ma i fabiani hanno prodotto fra l'altro anche la cosiddetta parte ragionevole del mondo operaio e la dirigono. In tal modo furono utili a quegli attori risoluti che appunto erano la violenza e dei quali i temporeggiatori avevano detto che avrebbero ceduto a lei e a lei soltanto. Non fu una violenza rossa, come è noto, fu una violenza del putsch veloce, del colpo mortale inferto senza scrupoli, della decisione reazionaria. E così i temporeggiatori del bene tennero le staffe proprio ai golpisti del male; un esempio storico che vale per molti. I lenti congiurarono quasi sempre coi veloci della parte opposta, contro voglia, ma a volte, nelle latebre del cuore, anche insieme con loro. Il passo leggero è altrettanto astratto dello sfondare le porte, di cui diremo subito, e gli corrisponde, sebbene sia da aggiungere che anche lo sfondare le

porte operato dai fascisti si esercitò solo sulle capanne, mentre invece coi palazzi seppe esitare alla perfezione. A questa veloce azione eroica viene così tolto molto di astratto; ancor più che agli astuti, lenti fabiani. Poiché costoro pazientarono invece di agire, tutti quelli da loro guidati dovettero realmente sopportare e niente di più.

Sorel, Machiavelli ovvero dinamismo e ruota della fortuna

Tutt'altra impressione dà l'uomo forte; egli colpisce con la forza stessa. Non tergiversa per non scottarsi, piuttosto agisce con impulso, irrompe come un lupo nella notte. Agisce anche in circostanze sfavorevoli e contro di loro; «circostanze» sono per lui solo le cose che stanno intorno al suo oggetto. Appaiono così schiettamente la rapida azione eroica e l'atteggiamento fascista, ma non solo questi. L'emblema con il motto «Al coraggioso appartiene il mondo» o con l'immagine dell'occasione che vuole essere afferrata per i capelli della fronte perché sulla nuca è calva, quest'emblema è ben diffuso. Lo si porta anche fra gli anarchici, fra i sindacalisti, da ogni movimento che utopizza la violenza come creatrice. Il puro attivista così come l'impuro fascista hanno almeno questa opinione identica: che bisogna cogliere di sorpresa. A tale azione in sé la maggior parte delle cose, se non tutte, sembrano sempre possibili. Eventualmente occorre attendere finché il nemico si trovi al punto giusto, ma allora si va all'attacco, e meglio troppo presto piuttosto che troppo tardi. L'attacco avviene con l'abbagliamento della paura che rende disarmati, con la subitaneità che semplifica gli ostacoli almeno all'inizio, che qui conta per tutto. Il mondo viene considerato fondamentalmente un gioco d'azzardo in cui la carta vincente, se non c'è già, può esservi messa in ogni momento come per incanto. Il fascista approfitta delle occasioni, di quelle esterne, come ogni faccendiere capitalista, e del resto lui stesso è un maestro nella realtà capitalistica, ma se le occasioni sono scarse e la meta allettante, i trucchi non vengono affatto disdegnati. La vecchia volpe, il vecchio corsaro è qui fuso col desperado e col suo corriger la fortune: «Ecco qui i dadi dell'immane gioco», esclamò Spengler, «chi ha il coraggio di gettarli?». Dunque si invoca un perfetto giocatore, un habitué della fortuna bara, che con la forza della sua

decisione e dei suoi dadi truccati spera di incantare la fortuna, che qui sembra essere tutto. Bismarck, cancelliere di ferro e falsificatore del dispaccio di Ems, ha detto veramente che i frutti non maturano più presto se sotto ci si mette la lampada a petrolio. Ma l'epoca in cui la rapida azione eroica coincide in maniera così unica col ritmo del rammollimento borghese e il rammollimento sembra ammorbidire anche la legge del divenire, quest'epoca incoraggia la classe dominante a ogni specie di relativismo, dunque anche al crimine sfrenato. Gentile, il quasi-teorico italiano del fascismo, pose conseguentemente, invece di nessi storici, una «unità dello spirito puro» quale attività costitutiva o fondante.

I suoi segni dovrebbero essere la presenza di spirito e la tecnica del dominio delle masse; l'unità di questo cosiddetto spirito vive nel grande animatore,¹ nel duce. La presenza di spirito può subito trasformare un andamento sfavorevole in uno favorevole, il dominio delle masse rende la plebaglia uniforme nel volere d'un sol colpo, che sia di forza bruta o di magnetismo. Il presente è, anche obiettivamente, tutto, il passato e il futuro, gli ostacoli e le tendenze non valgono ufficialmente nulla in questo indeterminato, fragile mondo d'azzardo, la politica è «creazione da materia informe». Secondo la versione tedesca il mondo non è del tutto informe solo perché il suo tempo presente e a disposizione è sempre un tempo per lupi e il suo spazio presente e a disposizione mostra le cosiddette strutture geopolitiche, su cui il calcolo, essendo calcolo del dominio del mondo, può senz'altro contare, nonostante ogni elemento «irrazionale». Il movimento delle masse è bensì pervaso anche qui dal caso, però per mezzo della teoria della razza questo venne interpretato al tempo stesso secondo un darwinismo eroico-banalizzato. E così nel preteso stato amorfo della materia del mondo penetrarono alcune linee di imbroglio legale, per tacere di quelle effettivamente perseguite, per nulla fantastiche, e capitalistiche. Tuttavia restò la fede in una generale, sterminata forza di volontà e nel suo miracolismo; caso non ultimo, essa si ripresentò alla fine del nazismo, proprio sull'orlo della fossa. La lotta per l'esistenza imperversa all'infinito, senza ricuciture giuridiche o altro, avendo per senso e contenuto l'«eterno diritto naturale del più forte». Siffatto attivismo, indubbiamente vergognoso, ha però la sua dottrina dell'onnipotente «atto puro»² manifestamente non soltanto in Gentile: esso l'ha in Sorel, anche in Nietzsche, sebbene a tratti con riferimento ad altro testo. E

soprattutto, mediato da una lunga volgarizzazione, si trova un contatto col teorico principale della tecnica di potenza: con Machiavelli. Certamente né Sorel né Nietzsche hanno consapevolmente lavorato in vista di un uso fascista; in tal senso le loro immagini di desiderio riferite alla forza sono ancora ante rem. La teoria dell'azione di Sorel era intesa addirittura in senso sindacalista-rivoluzionario e nel 1919, nell'ultima edizione delle *Reflexions sur la violence*, ne salutò in Lenin il realizzatore; la nietzscheana volontà di potenza aveva già voltato le spalle al Reich di Bismarck e forse il fascismo le sarebbe stato materia di riso e di dolorosa vergogna. Tuttavia le dottrine di entrambi erano utilizzabili in senso fascista; soprattutto Sorel, col suo élan vital politico verso il vuoto, il non predisposto, influenzò il fascismo. Questa specie di fede nella volontà, dunque psicotecnica, è stata già registrata fra le utopie tecniche (cfr. p. 787), precisamente come fede secondo cui la volontà non avrebbe confini. Ciò vale ora più che mai la pena come speranza di spostare le montagne mediante decisioni politiche.

La «force individualiste dans les masses soulevées», l'«accumulation d'exploits héroïques» in una teoria dell'attivismo ancora proletaria devono fare lo sciopero generale, sempre, subito, dovunque. La «violence créatrice» proletaria deve con intuizione dar fastidio al capitalismo; il successo dipende unicamente dall'«état de guerre auquel les hommes acceptent de participer et qui se traduit en mythes précis» (*Réflexions sur la violence*, 1919, p. 319). L'elemento proletario però risiede manifestamente solo nell'impulso, non in un chiaro contenuto di classe né nelle mediazioni economico-storiche della sua via. Al contrario: Sorel, qui tutto spontaneità, vuole dovunque tempesta, non centrali elettriche e cavi. L'élan politici e la sua volontà di desiderio sono perciò talmente ampi, o anche vuoti, nel loro entusiasmo, che Sorel ne fa il suo modello riassumendovi compiti sociali assolutamente discrepanti. E così egli loda, tutto in un mazzo, la guerresca volontà di gloria degli spartani e dei romani, le guerre rivoluzionarie del 1792, le guerre di liberazione tedesche del 1813; qui pare quasi che l'impatto eroico basti di per sé. A ciò si aggiungono i «mythes précis», archetipi anch'essi, nei quali brilla il sempre-di-nuovo e sprofonda la storia. Il suo posto è preso da un'immagine mitica della libertà, ed è quella che entusiasma e spinge in avanti la massa entusiasta. E' quella che dà sia la forza

per il martirio sia il coraggio per la vertu, per lo sfrenato uso della violenza, per l'inevitabile trionfo. Secondo Sorel, solo mediante questo intrinseco impulso una classe diventa motore storico e non certo mediante uffici e programmi. Con travolgente speranza, Sorel va manifestamente non soltanto contro la socialdemocrazia, contro la burocratizzazione di una rivoluzione già avvenuta. E neanche soltanto contro l'inserimento della rivoluzione nel fabianesimo liberale, nelle chiacchiere senza fine, nelle discussioni aggiornate all'infinito, nel parlamentarismo (con la «verità nel mezzo»). Egli si rivolge piuttosto contro tutti i cosiddetti schemi, che controllano e razionalizzano la vita dal di fuori, anzi Sorel rivolge il sogno dell'*actus purus* addirittura contro l'utopia. Anche questa viene rifiutata perché prodotto di prescrizione cerebrale, invenzione di intellettuali e letterati; non però perché è troppo poco scientifica, ma perché lo è troppo. Proprio Engels, col suo progresso dall'utopia alla scienza, viene chiamato un tipico razionalista, senza considerare che Sorel credeva di potersi iscrivere nel marxismo. Certo in un marxismo in cui non è rimasto altro che il soggettivo fattore di volontà, totalmente assolutizzato. Così, da questa isolata teoria del putsch occhieggia alla fine il solo Bakunin, e in più un Bergson posto nella volontà, come l'*élan vital* reso telico. La rapida azione eroica condivide con l'*élan vital* l'interminabilità e la vuotezza razionali; per questo il mito dello sciopero generale poté poi essere così facilmente riciclato in senso reazionario. Per questo una pura fede nel volere quale intervento in sé poté dirsi d'accordo con Lenin e preparare Mussolini. E del resto anche il vuoto *élan vital* di Bergson fu applicabile in maniera diversa, al tempo stesso per un ritorno alla chiesa cattolica e a favore di un anarchismo ateo. Nel grido di violenza di Sorel vi è così poca fiducia in una cooperazione nella storia, che questa non riesce ad apparire nemmeno amorfa, come poi in Gentile. Piuttosto essa è in Sorel la stessa cosa che in Bergson la materia: cioè vita calante, irrigidita infine in un *caput mortuum*. La storia lasciata a se stessa è soltanto decadenza e disfacimento; di conseguenza anche da qui nulla si fa incontro alla volontà di potenza se non ciò che la desta: il nemico. «La *détérioration*, c'est le seul mouvement dans le monde»; qui si ha l'estremo opposto al fabianesimo, che con le mani in mano aspettava un'aurora a buon mercato, anzi gratis. Ma qui si ha al tempo stesso il più sfrenato opposto al fattore storico-dialettico, con cui i marxisti sono invece alleati.

L'energia anarco-sindacalista diventa perciò necessariamente spasmodica e minoritaria; poiché rispetto a una tendenza esterna al decadimento i movimenti verso la grandezza sarebbero sempre coatti e solo i movimenti verso il caso sarebbero naturali. Il giorno della negazione radicale, dell'asserzione sovrana, non avrebbe bisogno di una maturazione, per esempio delle forze produttive; esso verrebbe sempre al momento giusto per annunciarsi e penetrare con la violenza. E secondo questa dottrina una spinta controcorrente sarebbe sempre necessaria; perciò il proletario rispetto al destino della decadenza appare qui anch'esso come destino, come mulo cieco della svolta necessaria. Purtroppo per quanto concerne la pura violenza il borghese occidentale ne possedeva molto di più del proletariato; così l'*actus purus* non si fece sciopero generale, ma colpo di stato.

E l'uomo forte deve sempre preoccuparsi di conservare il potere. Tutti i mezzi gli vanno bene, si è solo alla ricerca del modo migliore di sceglierli e applicarli. Maestro fondamentale di questo sogno di violenza, ma freddo e non ribollente come in Sorel, è e resta Machiavelli. Del resto ogni truffa fascista l'ha un po' ostentato, stavolta senza giri di parole «proletario»-demagogici. Il sordido imbroglio è certo totalmente lontano dal grande stile di Machiavelli e la mancanza di scrupoli la si potrebbe studiare anche altrove, per esempio dai gesuiti. Inoltre Machiavelli non usa ipocrisie, non invocò né una morale antica né una nuova, semplicemente espunse la morale dal mondo di violenza di cui trattava. Per mancare, a tale mondo era mancata da sempre; ora cade anche la maschera; quella che viene insegnata è la tecnica del puro, irresistibile successo. Il libro di Machiavelli tratta del principe, non dell'uomo, ed è una pura tecnica per la conquista e il dominio. La morale ne viene esclusa perché non rispondente allo scopo; viene esclusa non diversamente che la distrazione dalla scherma o i colonnati dalle fortezze. E' vietato l'ingresso ai non addetti ai lavori: e nella sfera del potere, di cui tratta il suo *Principe*, la morale non ha avuto per Machiavelli mai niente da fare. Tecnica razionalizzata della vittoria politica; è di questo che si occupa questo libro di metodologia, non tanto cinico quanto artificiosamente isolato. Se, come in questo caso particolare, la vittoria deve essere quella di uno stato nazionale italiano, allora Machiavelli sacrifica anche quella virtù che per lui, al di fuori dello scopo, è la più cara: la virtù repubblicana. Nei *Discorsi sopra la*

prima deca di Tito Livio egli è un fanatico repubblicano, nel *Principe* invece propone l'assolutismo del principe. Esso gli pare infatti la migliore macchina di potere nella lotta per gli interessi nazionali (soprattutto contro la chiesa). Ma la scherma della volontà ha anche qui davanti a sé un mondo apparentemente senza legge, e che proprio per questo si lascia imporre la volontà meglio condotta. In duplice maniera, a seconda che l'interlocutore possieda caratteristiche umanamente visibili oppure anonime: e cioè o mediante intrigo oppure mediante ferrea virilità, mediante virtù.³ E' bensì vero che tutte queste tavole-guida presuppongono a loro volta un mondo fatto di volontà, non però di una volontà disciplinata ma istintuale e dunque dominabile.

L'intrigo, che ha a che fare con un *interlocutore umanamente visibile*, almeno può ancora rendersi conto degli affetti che mette l'uno contro l'altro; anzi la natura dell'intrigante è quella del calcolatore integrale. Però l'ulteriore meccanismo di persone e storia, il *mondo anonimo*, è così radicalmente carico di affetti da non rappresentare nemmeno un meccanismo di affetti, pur sempre calcolabile sebbene incomprensibile, ma semplicemente una ruota della fortuna. Il concetto opposto alla virtù è la fortuna;⁴ di fronte alla quale vale solo il consiglio di colpire con energia senza scrupoli. Da qui il disprezzo di Machiavelli per i dilettanti che «pigliano certe vie del mezzo; perché non sanno essere né tutti cattivi né tutti buoni»; da qui l'aut-aut: virtù ordinata⁵ oppure incontrollato mondo del caso. Il mondo diventa un campo di battaglia tra *virtus-ingenium* e fortuna: «[la fortuna] dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle, e quivi volta li suoi impeti, dove la sa che non sono fatti li argini e li ripari a tenerla» (*Il principe*, 1532, cap. 25). In Machiavelli compare così con estrema energia il nuovo borghese, con la sua iniziativa, ma ancora di più la pura speranza nella forza, sullo sfondo caotico che essa presuppone. La sfiducia nelle tendenze oggettive collega fra loro Machiavelli e il fascismo, così come congiunge astrattamente principio e fine dell'era borghese. Il mondo appare sia qui che lì un cumulo di passioni e accidenti, con la differenza che nel rinascimento il concetto di legge del mondo bussava ancora alla porta mentre col fascismo viene buttato fuori della porta. Inoltre Machiavelli con la sua virtù vuole essere romano, come Catone, Silla, Cesare; invece con la sua fortuna, tipicamente senza legge ed estranea all'uomo, egli è totalmente non romano, e piuttosto è

medievale. Appunto Siila si sentiva e si chiamava Silla Felix grazie al legame che credeva di avere con Fortuna-Tyche, che per i romani e gli stoici era la stessa cosa che provvidenza, anzi grazia. Proprio durante il fiorire di Roma il momento del caso venne sempre più espunto dalla fortuna sul piano del concetto e della sensibilità; anche quella banderuola che è la fortuna militare, in cui il destino degli imperi può dipendere dall'avere o no occupato una collina, sembrò eliminata nella necessità della pax romana. Solo la tarda Roma, per ovvie ragioni politico-sociali, ha demonizzato Tyche e soprattutto Ananke, la necessità prima tanto valorizzata. E solo col medioevo la Fortuna venne totalmente svalutata a ruota della fortuna, a capriccioso saliscendi del mondo; e così pure con Machiavelli. Restano solo il capriccio e il pressappoco, resta un mondo femmina che ha bisogno della frusta, una ruota della fortuna cui l'energia dell'azione frapponi il suo bastone. La rapida azione eroica presuppone dovunque questa Fortuna, proprio come Fabio ovvero il temporeggiatore nell'azione presuppone al contrario i mulini di Dio, secolarizzati in uno spirito del progresso che macina da sé. Con quest'ultimo comunque le cose stanno male, come è noto: già, con la sua mancanza del fattore soggettivo è stato proprio il fabiano ad aprire la porta al tecnico della violenza, quello che ora interviene non da principe ma da bandito sulla ruota della fortuna. E la *risposta* alla duplice domanda del migliore agire politico suona: non l'esitazione non violenta però nemmeno l'astuta astrazione della violenza. Bensì violenza in quanto concretamente mediata, in quanto «ostetrica della nuova società, di cui quella vecchia va in giro incinta». Questa decisione marxiana tranquillizza; e né dalla storia Marx pretende partenogenesi, come gli impotenti temporeggiatori e fabiani, né la considera una sterile puttana, come i violenti. C'è un grande momento e una piccola stirpe che non sa utilizzarlo; e forse c'è anche il contrario. Ma solo se si accoppiano la forza e l'occasione matura, caso doppiamente fortunato, con un attore bell'e pronto e contemporaneamente con un tempo maturo, la faccenda viene benedetta dalla storia con una necessaria vittoria. Che allora non è più vittoria del domatore o della pigra fede in un progresso di per sé, che da sé solo asciughi le lacrime, bensì qui si ha una necessità che viene al tempo stesso assecondata e dominata.

Problema della frattura, Ercole al bivio, Dioniso-Apollo

Tanto oscuri e indeterminati sono gli uomini, quanto dilacerati. La volontà stessa è in loro scissa, ora rivolta per così dire in basso, ora per così dire in alto. C'è un tiremmolla vecchio, addirittura precristiano, fra carne e anima, e una antica inquietudine su quale delle due sia meglio. La carne viene considerata non soltanto debole ma anche aggressiva e perciò egoista. L'anima viene spesso dipinta come nobile e preziosa, e in essa riecheggerebbero desideri altruistici in riferimento ad comportamento proprio e soprattutto altrui. L'egoismo e la benevolenza, questi impulsi nemici, già dai tempi di Adam Smith o prima ancora si è cercato spesso di conciliarli poiché l'utile altrui, proprio nei traffici e commerci, sembrò esser di vantaggio anche al proprio e viceversa. Ma anche nella società borghese, non soltanto in quella medievale, si trovano non mediante la cosiddetta felicità dei sensi e la cosiddetta pace dell'animo. E fra le due, secondo Schiller, resta all'uomo solo una scelta timorosa. E' il variatissimo motivo della volontà ad bivio, alla ricerca del modo d'essere più redditizio ma anche più pacificato. L'antica fiaba di Ercole al bivio deve a questa scissione la sua diffusione e popolarità, chiaramente già precristiane. Voluttà e virtù ci salutano dal futuro, entrambe su un sol piè e con un valore e una speranza che mancano qui all'una, lì all'altra figura. La fiaba sulla scelta va da Prodicò, il sofista che la narrò per primo, passando per Senofonte fino a Christoph Wieland (a cui certo non si crede molto quando loda tanto la scelta della rude virtù). Il dilacerato Ercole c'è anche nella versione per marionette del dottor Faust; a sinistra, sotto il dottore, ci chiama il piacere terreno, a destra, sopra di lui, quello celeste, a sinistra fiammeggia e mugghia il male, a destra splende e tace il bene. Sono le due anime nel petto di Faust, quella terrena e quella celeste, l'anima del corpo e quella degli alti antenati, del super-io che interloquisce spiritualmente. Nel campo dell'eros ciò corrisponde, in tante e poi tante varianti, banali o interessanti, alla scissione del desiderio fra Carmen ed Elisabetta. Ma il bivio conferma di essere tale, perché capace di attirare non è soltanto il piacere terreno ma anche la didascalica che promette quiete, gioia dello spirito, pace. Soprattutto ad nord, nel paese del cattivo tempo e dagli impulsi più freddi, o almeno di primavera più scarsa, c'è un allettamento inverso: verso la cella, in cui splende di nuovo la lampada amica. Qui il convento è meno

ascesi che al sud, mentre invece la leggera gioia dei sensi può pesare al nordico tanto quanto l'ascesi, soprattutto dopo che il capitalismo e il protestantesimo l'hanno privato di ogni ingenuità e forza di far festa. Per cui il consiglio a percorrere la via dei piaceri può contenere quassù una rinuncia ed essere semplice propaganda, proprio come al sud il consiglio di andare in convento. Nietzsche per esempio, quando spingeva gli zeloti del profitto, ma anche i Faust meditabondi, a diventare «leoni che ridono» aveva certamente dalla sua l'incipiente epoca imperialistica, col compito del passaggio all'irrazionale, però la sua antitesi Dioniso-Apollo, accadendo al nord, allontanava anch'essa il dionisiaco dandolo per non esistente e lo celebrava come ente di un desiderio lontano, addirittura tropicale. Ulteriore conseguenza fu che anche la creatura completa - e come tale era stato pensato il dionisiaco - non appare ovvia, così che gli uomini abbiano solo da elevarsi da quella, quale creatura data, alla pace dell'anima; al contrario, anche il dionisiaco è utopico. Proprio Nietzsche con l'antitesi Dioniso-Apollo ha dato nuova vita utopica alla tensione, filistea e ormai consueta, tra felicità dei sensi e pace dell'anima. E la diede non all'ebbrezza quale incandescente fermentazione ma, contro voglia, finché alla luce apollinea, avendo questa in sé un Dioniso sottomesso; entrambe vanno elaborate, entrambe sono incompiute. Dioniso l'incompiuto è in Nietzsche ciò che si ribella all'immiserimento, all'addomesticamento, alla repressione degli istinti selvaggi. Di lui si pretende che sia l'originarietà fatta di sangue, notte, ebbrezza, cembali, timpani, ma questo dio prelogico è al tempo stesso il diveniente-non divenuto. Come tale deve ora introdurre la primavera: «Chi è diventato sapiente sulle origini antiche, ecco, alla fine cercherà le sorgenti del futuro e nuove origini» (*Zarathustra, Von alten und neuen Tafeln*, 25). E così l'immagine dionisiaca di desiderio non si conclude con l'animale da preda e con la regressione dalle macchie variopinte, ma conosce il piacere del futuro, ha il suo posto presso un enigmatico dio del divenire. In sé ha un'incompiuta compattezza, certo non tale da sciogliersi nell'immagine nietzscheana di Apollo, dal momento che questo, contrariamente agli accordi e all'evidenza storica, viene lasciato completamente fuori del divenire. Per lo Zarathustra-Anticristo, Apollo è unicamente patrono dell'addomesticamento e del ridimensionamento, e tutti coloro che distorcono gli istinti e calunniano la vita gli sono vicini. Sia Socrate sia Gesù vengono

calunniati e immiseriti con questo stesso Apollo, e questi diventa pallido intelletto, misura addomesticante: tutto ciò sarebbe solo declino della vita e del suono dorato nella creatura stessa, non ancora vissuto. Con ciò Nietzsche allontana dal sole, lodato in lungo e in largo nello *Zarathustra*, sia *l'immagine apollinea di desiderio* sia il suo dio: «Quando creai il superuomo disposi intorno a lui i grandi veli del divenire e feci che il sole stesse a mezzogiorno sopra di lui». Il dio solare Apollo dunque non viene utilizzato da Nietzsche per esprimere la luce, che sta in alto e al disopra del mare delle ebbrezze, cioè quale loquente dio del divenire «uguale al sole che convince anche il mare a elevarsi fino a lui». Ma introducendo l'immagine-guida altezza-sole-mezzogiorno sopra il mare, Nietzsche ha dovuto fare di Apollo proprio il portavoce di Dioniso e lo ha contrapposto all'intelletto meramente piatto. Apollo è l'«abisso nell'altezza» poiché contiene in sé l'abisso della profondità senza esserne venuto a capo. Per l'immagine di Apollo i greci avevano un sentimento altrettanto inesauribile che per quella di Dioniso e le attribuivano il nietzscheano velo del divenire quale ambiguità dialettica. Non senza malignità nei confronti di quei sapientoni che erano i filistei della moderazione, la saga greca narra che alla nascita di Apollo un oracolo predisse alla madre che suo figlio avrebbe avuto *un giorno molti altri nomi*-, il primo era già quello di lungimirante, un nome certo per niente floscio o afflosciante. Difatti fino a oggi l'attribuzione di nomi, la storia categoriale di Apollo, è interminata: anzi essa è lo stesso fermento dionisiaco o volitivo, che prosegue nella decantazione, nella determinazione sempre transfinita. Proprio l'eccesso di ebbra possibilità e indeterminatezza, che la denominazione Dioniso intende, mostra quanta illuminazione del soggetto, quanto - Apollo ci sia ancora da fare nell'uomo. Il fuoco dionisiaco e la sua immagine di desiderio è sia fermo sia in moto, proprio come la fiamma, ma la luce apollinea ha delle carriere che vanno molto al di là delle fermate del rimpicciolimento o del fissaggio storico.

Per quanto dura sia la tensione tra carne e spirito, restando solo tale essa è diventata noiosa. Ciò è causato dall'ovvietà di ciascuna delle due; solo la scelta non è ovvia, però essa appare sempre una scelta tra due vie uguali. Proprio ciò dà l'impressione di filisteismo, come uno scambio che scambia sempre fra termini noti e sta a vedere se la moneta cade su testa o su croce. Prima è stato citato

Nietzsche perché invece di felicità dei sensi-pace dell'anima ha proposto, più utopicamente, Dioniso-Apollo, ma la scelta rigida è rimasta. Si è rigiocata ogni volta una tavola contro l'altra, quella delle creature è stata ogni volta spezzata da quella morale oppure, con pretesa di paganesimo, una cosiddetta liberazione della carne è stata recuperata dallo spirito e resa letteraria. Si sono cercate sempre nuove sintesi e si è così tentato di rendere possibile e sviluppabile l'eticità non come frattura ma come fioritura della creatura; tale è il caso di Shaftesbury, Rousseau, Schiller, in contrapposizione al dualismo puritano e kantiano. Però anche la dottrina della fioritura mostra la sua ristrettezza e staticità nel limitare la creatura al cosiddetto mero egoismo e la moralità al cosiddetto mero altruismo; così, in pretesa armonia degli interessi, due tavole-guida sbiadite si lasciano facilmente unificare. D'altro canto il dualismo, mantiene bensì la nettezza di un bivio e non ne fa una combinazione, però paga l'inquadramento dell'uomo creaturale o intelligibile con una staticità tanto maggiore di entrambi e con una contrapposizione mantenuta assolutamente adialettica. Ma così le due anime di Faust lottano l'una contro l'altra in ristrettezza d'orizzonte e ognuna pretendendo a torto di aver ragione; per questo il dualismo di Kant è acido e quello di Nietzsche è sregolato. Per questo un Dioniso isolato e antitetico dà poco più che fermentante materiale della volontà, anche se con il monito del fuoco. Per questo un Apollo isolato-antitetico appare da ultimo inconsistente e la sua purezza, astratta da ogni abisso, vive ancora soltanto nel pallido cielo. Nel complesso risulta evidente che sia Dioniso sia Apollo sono ben lungi dall'essere concepiti in modo sufficientemente processuale, processuale-utopico e che invece - come tutte le precedenti coppie oppositive, loro corrispondenti - sono reificati. Non sono ancora nel flusso utopico, cui sono chiamati gli uomini nella carne e nello spirito, fuori dal semplice vestibolo in cui entrambi si trattengono. Proprio nel vestibolo dell'ancora ignoto essere-se-stessi, essere-identici-a-se-stessi, senza più scissione di sorta. Proprio il fatto che ci sia una scelta tra queste tavole-guida e che nessuna scelta però soddisfi, ci rimanda alla persistente incognita di cui entrambe soffrono: all'incompiuto e incognito della natura umana. Dunque solo come anch'essi incompiuti, non come risposte fisse e contraponibili l'una all'altra, hanno senso anche i concetti alternativi carne-spirito, Dioniso-Apollo. Essi non formano un bivio ma un intreccio di vie

sperimentali, in cui la meta cercata-agognata non coincide con nessuna delle alternative. Tranne che nel superamento dialettico di entrambe, nel dionisiaco determinato in modo apollineo, nell'apollineo che conserva per intero il contenuto dionisiaco. Una cosa del genere può cominciare ad accadere solo allorché una società non assume un atteggiamento concorrenziale perfino tra felicità dei sensi e pace dell'anima. Allorché compare la totalità che fonde i particolari reificati, e i momenti parziali di una totalità in movimento non si feticizzano più e non si combattono più reciprocamente. In ultima analisi tutta la questione del rapporto tra uomo naturale e uomo morale è parvenza determinata della storia di classe e quindi è smascherabile e di conseguenza già invecchiata. Il tipo d'uomo preaddomesticato non è già così pronto da dovere solo essere spaccettato e sciolto; ma nemmeno l'addomesticamento nella storia della società di classe, nonostante i molteplici nomi di Apollo verso i quali è progredita, ha posto una moralità dai contenuti perfetti, che giustifichi la repressione di tutto ciò che non le corrisponde nella creatura. Neanche il nuovo regno, che la predica di Gesù contro il vecchio Adamo ha aperto al disopra di questi, svela ancora l'incognito umano tanto da non lasciare più dubbi sul nostro volto fondamentale e ultimo. Esso compare, oggi come ieri, in uno specchio oscuro e Paolo chiarisce per bene ai suoi cristiani che anche loro devono ancora venir trasformati in un «volto aperto». Al contrario di quel che sperava il catechismo, l'uomo non è per niente un angelo che cavalca una bestia domata, perché non è certo né che la X umana da determinare sia una bestia né che l'immagine normativa del cavaliere di volta in volta data sia un angelo. Ecco che cosa intende l'utopia di Apollo, alimentata dal non rivelato, da Dioniso stesso e che punta a un terzo termine al disopra della squallida coppia sensualità-eticità e della timorosa scelta che il dualismo lascia fra le due. Sulla via verso questo terzo termine che comincia solo ad avvicinarsi, cioè dell'integro essere-presso-di-noi, Dioniso non è altro che il rappresentante di ciò che nell'uomo arde ed è irrisolto; egli resta il fuoco oscuro nell'abisso. Apollo non è altro che la progressiva determinazione del materiale fermentante, cui si dà il nome di dionisiaco; egli resta l'abisso nell'altezza, l'abisso portato in alto. Entrambi sono incompiuti, come il contenuto umano che essi intendono e verso cui sono in cammino, qui in carne e volontà, lì in spirito. L'uomo non è stato ancora trovato, né

come dionisiaco né come apollineo, anzi la sua incognita è ancora così grande che sia il canto e l'immagine di desiderio dionisiaci sia quelli apollinei hanno rispetto a esso sia ragione sia torto. Volontà istintuale e spirito oscillano e quel che essi reciprocamente formano, in totalità dialettica, avrà un nome unico. E' l'ultimo di Apollo, ma anche il primo di Dioniso; al che entrambe le alternative scompaiono.

Vita attiva, vita contemplativa, ovvero il mondo della parte buona che è stata scelta

La lotta fra il canto ardente e quello chiaro prosegue in forma estremamente appariscente. In due modi desiderabili della retta vita: quella del fare e quella del silenzio contemplativo. Entrambe le forme possono avvicinarsi senza mediazioni (per esempio nella serie giorno feriale-domenica) oppure compenetrarsi (come sarà possibile solo dopo l'abolizione del lavoro coatto). Ma resta il problema: quale immagine di desiderio ha il predominio anche in una possibile compenetrazione e quale contiene in maniera più convincente quel che è dell'uomo? Un proverbio arabo dice: Le belle donne sono brave una settimana, quelle brave sono belle una vita. La donna brava può essere quella attiva, nel senso operativo, quella bella la donna meritevole di essere contemplata e anche dedita a contemplare se stessa. Ma che succede se attività o contemplazione sono soppesagli contemporaneamente, l'una accanto all'altra, in alternativa? Di questo problema, della ricerca della nostra parte migliore, si occupa una risposta di Gesù durante la sua vita con i discepoli, variamente interpretata: «Avvenne che mentre andavano, Gesù si recò in un mercato. Lì c'era una donna di nome Marta, che lo accolse in casa. E aveva una sorella, di nome Maria, che si sedette ai piedi di Gesù e ascoltava la sua parola. Marta, che invece si dava molto da fare per servirlo, si avvicinò e disse: Signore, non ti curi che mia sorella mi lasci sola a servire? Dille che faccia qualcosa anche lei. Ma Gesù le rispose e disse: Marta, Marta, tu lavori e ti preoccupi molto, ma una sola cosa è necessaria. Maria ha scelto la parte buona, che non deve esserle tolta» (Lc. 10, 38-42). Con questa risposta sembra venir posta senz'altro una preminenza dell'uomo contemplativo su quello attivo. A maggior ragione la contemplazione fu posta al disopra

della fatica dovunque la schiavitù fosse la forma di produzione dominante e dunque il lavoro, questa attività prevalentemente da schiavi, era disonorevole per l'uomo libero. Ma anche la vita attiva più nobile, in cui predominavano la volontà e le emozioni, non fu mai incontestata. La lotta in proposito arrivò a formulazione e arse nell'alto e basso medioevo: fra il cristianesimo «teoretico» dei domenicani e quello «pratico» dei francescani. E il problema Marta-Maria apparve così acuto da toccare perfino il cielo di quei tempi. La questione se fare o contemplare, il primato della volontà o dell'intelletto è arrivato infine fino al Dio della scolastica. Duns Scoto, il doctor subtilis dei francescani, teorizzò il primato totale dell'attività della volontà sullo spirito, Tommaso d'Aquino, il doctor angelicus dei domenicani, il primato altrettanto totale dello spirito sulla volontà. Perciò Dio, come Gesù nella casa di Marta, viene attinto in maniera prima e suprema lì con l'amore, qui con la conoscenza contemplativa. Corrispondentemente a ciò, Tommaso stabilì anche nell'uomo il primato dell'intelletto sulla volontà, di cui è guida anzi determinazione ideale e contenutistica, e delle virtù teoretiche su quelle pratiche - non da ultimo collegandoci anche ad Aristotele. Marta sosta nel vestibolo della vita perfetta, invece Maria - dice Tommaso - gode già il «pane angelico della contemplazione» - *pars mentis aeterna est intellectus*, e il suo frutto è la pace (*Quaest.* 79). Compare così in Tommaso la stessa gerarchia che Dante pone tra una coppia di sorelle dell'Antico Testamento: fra Lea come operare⁶ e Rachele come vedere⁷ (*Purgatorio* XXVII, v. 108). Certo non proprio come Tommaso, il mistico dei domenicani, Eckart, ha caratterizzato la vita contemplativa. Eckart, che ha scritto un sermone sul passo di Luca, loda la «solida bravura» di Marta, mentre invece ha non più che rispetto per l'«esonero dalle opere» di cui gode Maria. Con molte interpolazioni, Eckart reinterpreta così la risposta di Gesù: «Marta temeva che sua sorella restasse presa nella delizia e nei bei sentimenti e desiderava invece che diventasse come lei. Cristo le rispose in questo senso: Sta tranquilla, Marta, anche lei ha scelto la parte migliore, che non deve esserle mai tolta. Quest'eccesso» (si intende l'eccesso della contemplazione) «passerà; il massimo che è assegnato a una creatura deve toccare anche a lei, lei deve diventare santa come te». Con questa interpretazione-capovolgimento il domenicano Eckart fuoriesce dall'intellettualismo del suo ordine, ma non per molto. Infatti

nell'insieme delle sue dottrine il maestro di lettura vinse ampiamente sul maestro di vita: l'anima che fuoriesce e l'anima che rientra, il procedere del mondo da Dio e il suo ritorno a lui, tutte queste attività e speranze consistono di gradi diversi di un *procedimento conoscitivo*, dunque sono dovute a un primato finale delle virtù teoretiche. Sono stati fondamentalmente i francescani a porre la vita attiva più in alto della vita contemplativa, una vita attiva che voleva essere amore e caritas, e nient'altro ancora. Sulla predella della sua pala d'altare in Santa Maria Novella, Orcagna ha rappresentato la vita attiva sotto forma del - sacrificio della messa. Mentre comunque l'amore, che non cessa mai, verso la fine del medioevo si avvicinò sempre di più alla bravura borghese. In raffinati trapassi all'homo oeconomicus, all'homo faber fino all'industrialità capitalistica, in cui certo l'amore cessava ben bene. Ciononostante, nella nuova situazione la vecchia alternativa non scomparve affatto, anzi trovò sempre delle varianti molto più concrete di quella interiore e statica tra carne e spirito, mondanità e spiritualità. Essa passa quale voce doppia attraverso la giornata del borghese, tanto più che la classe ora dominante ha abolito il detto che il lavoro disonora. Ed ecco la linea protestante, o feriale, dello sforzo e tensione incessanti; seppure non lontana dall'abilità capitalistica, proviene però dai suoi tempi migliori. E' significativo il detto di Lessing sulla verità stessa, che è solo di Dio, e il tendere alla verità, che è peculiare solo dell'uomo e resta desiderabile. Ma accanto o sopra corre la linea festiva, cattolica anche quando non sono i cattolici a seguirla; lì vale l'antico primato della contemplazione e della visione, della fruitio veritatis come bene supremo. Questa coscienza assolutamente teoretica, cioè con un contenuto altrettanto teoretico, culmina quindi in Spinoza e definitivamente in Hegel; lo stesso amor Dei è qui conoscenza, e il culmine della saggezza è di nuovo solo lo spirito che si sa come spirito. E tuttavia anche in questi pensatori essenzialmente contemplativi, in quanto pensatori borghesi, l'attiva «fortitudo», lo «spirito pratico» arriva vicinissimo alla sfera eterea della spiritualità contemplante, attingendola per la prima volta. Infatti la produzione borghese e il suo mondo lavorativo non consentono più a Maria, ovvero alla contemplazione, un indiscutibile primato su Marta, ovvero sulla vita che si realizza nell'attività. In complesso *sul piano della società classica* la linea feriale non può più venire mediata con quella festiva, tanto meno in quanto sono venuti meno

l'interesse per il lavoro, nascente dal giorno feriale, e l'arte della quiete e dell'appagante contemplazione, proveniente dal giorno domenicale. I movimenti rivoluzionari meno che mai consentono di starsene tranquilli sdraiati a poltrire, sebbene d'altro lato la loro meta sia proprio la vita al di là del lavoro. E anche l'ambivalenza tra virtù pratica e virtù teoretica mostra quanto di sperimentante e di indeciso ci sia ancora in entrambe. Quanto poco sia l'una sia l'altra racchiudano già un contenuto umano schietto e atto alla risposta. Con che violenza lo specchio oscuro in cui l'incognito umano si guarda riproponga continuamente una dopo l'altra Marta e Maria, l'una dopo l'altra puramente in primo piano.

E' con ciò connesso il profilo, vario ma sempre basso, in cui questa doppia vita può presentarsi. Esso non sarebbe possibile se attività o contemplazione contenessero già univocamente ciò che è dell'uomo. Nell'esistenza capitalistica Marta e Maria appaiono deformate, ma sono ancora capaci anche di questa deformazione. La vita attiva è diventata corvée degli sfruttati e incessante maneggio che i profittatori stessi si procurano. Senza dire dell'autoinganno per cui il capitalista crede di agire e decidere effettivamente nella sua impresa. Egli è legato a movimenti di merci ignoti e incontrollati, che lo fronteggiano e gli consentono esclusivamente di sfruttare delle occasioni. D'altra parte la vita contemplativa è basata prevalentemente su prebende o - cosa altrettanto preoccupante - su elemosine e, ritenendo di essere libera intelligenza, imbelletta così la pretesa libertà da interessi di una teoria pura. Ma in realtà questa è altamente interessata, e precisamente alla giustificazione della situazione vigente oppure alla fuga nel museo antiquario. Di conseguenza la differenza fra le due tavole-guida si risolve in nulla ed entrambe rinviano capitalisticamente a una terra vuota, sempre più vuota. Di conseguenza i marxisti, amando i contenuti umani e la loro promozione, sono diventati suscettibili soprattutto nei confronti della vita contemplativa. Per loro il mondo è stato solo diversamente interpretato, e ciò troppo a lungo; il compito della scienza come coscienza è invece di cambiarlo dalle fondamenta, e cioè da fondamenta finalmente smosse. Ma al tempo stesso questa decisione marxista contiene una via d'uscita dal dualismo adialettico, che finora ha ipnotizzato anche le tavole-guida vita attiva-vita contemplativa. Col marxismo si passa finalmente su un piano nuovo, quello della *prassi rivoluzionaria*; questa prepara già il

superamento di quel che è essenzialmente solo feriale o solo festivo. E non sarebbe prassi rivoluzionaria se come momenti non avesse sia la contemplazione sia l'azione, unificate e superate nell'oscillazione di teoria e prassi. Da nessun'altra parte c'è obiettività teoretica più genuina e maggior peso attribuito alla virtù intellettuale che nel marxismo, in nessun altro luogo viene impegnata più attivamente la decisione presa sulla base della conoscenza e del suo respiro lungo. Scompaiono i tipi inferiori, per non dire le caricature, che eminentemente proprio nello spazio capitalistico hanno banalizzato e umiliato tanto Marta quanto Maria. Quanti personaggi frenetici stanno o stavano sotto la tavola-guida *meramente attiva*, quanta rozzezza e vuoto spirituale: tipi incapaci di raccogliersi anche solo per un minuto, dinamici da una prospettiva da nano e solo grazie a essa. Come se non ci fosse altra perspicacia che quella che conduce a un rapido giro d'affari o come se la via lattea ci fosse per essere trasformata in burro. E d'altra parte quanti imbelli stanno o stavano sotto la tavola-guida *meramente contemplativa*, quanti incestuosi spirituali e dotte nullità: tipi incapaci di ogni decisione, collezionisti di un sapere caotico, stagnante, senza meta. Perfino una chiarificazione di questa specie di contemplazione, se resta nella sua separatezza, va a riporre il proprio contributo nell'indifferenza del museo; perché contiene bensì una visione, ma solo di cadaveri. Il georgiano Bertram, polemizzando con l'attivismo di bassa lega, con la gentaglia dell'affaccendamento, chiede: «Chi fece della nobile, lenta, alta visione / il rapido sguardo salvatore? E' questa già la morte?» - certo no, però la morte è ancora più vicina alla visione degenerata che all'attività degenerata. Invece - e ciò, sotto specie di problema dell'eredità culturale, non sfuggiva affatto al marxismo -, invece ai tempi antichi non mancava l'unica specie sublime della contemplazione. L'espressione della concentrazione, che è o era così pertinente alla vita contemplativa, la rende il ritratto che Holbein fece di Erasmo, l'espressione del laborioso ritiro dal mondo la rende perpetuamente il *San Gerolamo nella cella* di Dürer. Non liquidati proprio nella teoria-prassi, un frammento del tomistico primato dell'intelletto e un'espressione di saggezza appaiono, proprio nel modo quieto e votato alla quiete, quale Dehio lo descrive nella rappresentazione di Dürer, così altamente raccolta e scampata perfino alla «Melancholia»: «Gerolamo, minuscolo, siede nello sfondo; se tutte le linee prospettiche non

conducessero a lui non lo si noterebbe; ma il suo spirito si comunica a tutta la stanza, immergendone ogni cosa in piacevolezza e pace; in questo santo silenzio non pare di sentir altro che lo scricchiolio della penna che scorre sulla pergamena, gli animali dormono e il teschio, dallo sguardo quasi amichevole, parla di una pace più profonda e definitiva». Nel foglio di Dürer c'è il linguaggio del convento, il linguaggio del dotto chiostro, il linguaggio degli humaniora e della loro università, che al marxismo, proprio perché attivo, stanno più vicino di tutti i vergognosi pragmatismi del profitto. E anche la sua prassi ha a proprio fondamento la vita al di là del lavoro, di conseguenza un'immersione e una pace che non impallidisce di fronte a quella di Gerolamo. La situazione nel suo complesso appare comunque tanto complicata, anche nella teoria-prassi e anzi proprio in essa, solo perché rebus sic stantibus è ricalcata pur sempre sul vecchio dualismo di virtù pratiche e virtù teoretiche. Ma proprio questo dualismo è in ultima istanza inconsistente o scissione reificata di semplici momenti; in un'esistenza senza lavoro coatto e di semplice esenzione dal lavoro coatto cade tutto il problema del primato. Come uno stato senza classi nel progredire dell'automovimento e dell'autoidentificazione si lascia alle spalle la contrapposizione creatura-disciplina, Dioniso-Apollo, così fa anche per la tensione di virtù teoretiche e virtù pratiche. La parte buona non è scelta insomma né da Marta né da Maria, ma è ogni momento autentico che mostra *all'attività il suo centro di quiete*, dal quale e verso il quale essa procede. Nella saga greca gli attivi Achille, Esculapio, Ercole e Giasone vennero almeno messi alla scuola del centauro Chirone, allegorica unione di sapienza e azione.

Doppia luce di solitudine e amicizia

Da sempre gli uomini nascono soli e muoiono soli. Di conseguenza nel corpo e nell'io restano a se stessi i più prossimi. Il vento di stimoli esterni, estranei, o addirittura ostili può facilmente respingere su se stessi. E una manifestazione, estremamente ripiegata su se stessa, della volontà di io, trae da qui la sua origine narcisistica: l'immagine di desiderio della *solitudine*. Però con dei limiti: la solitudine non è un'immagine di desiderio in tutte le situazioni; al contrario, essa può essere temuta, anzi miserrima. Ciò

dipende di volta in volta dall'età di una persona, dalla società e dall'epoca da cui l'io viene ritirato. L'io è bensì più antico dell'economia individualistica, come già notato, ma la sua solitudine non è più antica della società stessa e non sussiste effettivamente fuori di lei. La solitudine nella giovinezza o lontano da Madrid è una condizione sociale esattamente come la socievolezza o l'amicizia, anche se in forma di privazione o contrapposizione. Evitare, isolare, sciogliere sono atti sociali esattamente come legare e unificare; la solitudine c'è in realtà solo come immagine lontana della società, sia nel distoglimento forzato, pieno di nostalgia o amarezza, sia nel distoglimento voluto, pieno di odio o con la felicità di chi si è scaricato dei pesi. Il riferimento all'ego è determinato sempre dal riferimento alla società; senza questa non ci sarebbe solitudine e meno che mai l'affetto della solitudine come dolore. Per i giovani, cui un'ora dura tanto quanto dodici per i vecchi, la solitudine è semplicemente una tortura e viene temporaneamente scelta solo dopo grandi disillusioni. Non diversamente tormentose sono le cupe sere di donne rimaste sole, la squallida domenica, un dolore inappariscnte e tuttavia particolarmente devastante nella sua lunghezza. L'inquietudine sessuale aumenta l'angoscia, la vita monotona tra quattro mura, toccata troppo presto a una gioventù ancora presente o tale da rendere particolarmente percepibile la paura di restar zitella. Ancora più tetra risulta la solitudine per colui che deve violentemente staccarsi dal suo ambiente precedente, abituale o adeguato. La cella d'isolamento diventa disperazione per la maggior parte dei prigionieri e ancora più della privazione della libertà è il languore della solitudine a creare la psicosi da galera. Però anche l'abitare in una casa di vetro in un paese quanto mai straniero, procurato da tipi che potrebbero farsi da soli buona compagnia, però hanno bisogno di una moltiplicazione di se stessi negli specchi dei pilastri sociali, anche questa solitudine procura loro solo nostalgia. Se vi si aggiunge l'esilio, ne nasce un monaco all'inferno: nel suo luogo d'esilio a Tomi, Ovidio scrisse essenzialmente solo i *Tristia* e la primavera sul Mar Nero gli ispirò solo una preghiera di accattonaggio ad Augusto. E' la convinzione che un'epoca e una società siano splendide a rendere qui nel suo complesso nera la solitudine e a superarne o almeno a sospenderne la narcisistica felicità. Tutte queste circostanze sono fatte per arrendersi ai diavolo e dunque estremamente indesiderate; e

dovrebbero chiamarsi *abbandono*, non solitudine. Altra cosa però, decisamente altra, quando la solitudine volontariamente scelta, quale autentica *immagine di desiderio* e precisamente dell'*assenza di disturbi*, trova la sua introversa motivazione. Proprio allora si fa luce in essa il narcisismo, di cui secondo Freud è primariamente pieno l'io corporeo: dagli oggetti, uno screziato raccoglimento si ritrae sull'io. Soggettivamente tanto più urgente e obiettivamente tanto più valido può man mano apparire il desiderio di un mondo esterno attenuato, quanto più la concentrazione protegge una lampada che non arde solo di luce interiore. Solitudo musis amica, afferma un detto classico, nella cui evidenza agisce ai tempo stesso un archetipo, quello del nido, dell'incubazione, del dispiegamento che matura dopo essere stato salvato. L'isolamento della campagna, l'inverno che lo rafforza, la quiete della casa e della notte forniscono un forte sogno di desiderio; vi si colloca il chiarore della lampada come vera e propria aura intorno al manoscritto. Scrivere in campagna, scrivere di notte, unificano paesaggio meridionale e nordico con il medesimo, favorevole elemento ctonio della produzione: il Tibur di Orazio, la Tusculum di Cicerone, perfino la Sils Maria di Nietzsche ne sono diventate allegorie ai di là dei mondi. Non del tutto al caso fanno vere e proprie formazioni versificate della solitudine, come in George, in cui si asserisce che solitaria è l'altezza, o in Rilke, in cui si comunica che solitario è l'abisso. Però, almeno dalla vita appartata di epicurei o stoici e dal molteplice studio in proposito, procedette la lode della solitudine anche in casi più modesti, legata al raccoglimento e di nuovo alla nostalgia per la vita contemplativa. Comunque anche la *lode della solitudine* ne dipende non soltanto dalle caratteristiche di chi sa cavarne qualcosa ma, di nuovo, in egual misura dalla situazione del mondo sociale, entro cui fiorisce il solitario. Se un soggetto si sente attratto e chiamato dalle tendenze di questa situazione oppure se addirittura si dà il proprio consenso alla situazione in quanto tale, allora la solitudine è legata al tempo come un atelier alla città di Parigi. Se invece un'epoca viene sentita come semplicemente nemica e se all'uomo che si ritiene da più sembra di non avere in essa alcun posto, allora nasce la solitudine come felicità della fuga, come asilo. In parte anche Tibur, Tusculum e Sils Maria avevano questo aspetto, che divenne astrattamente esclusivo nelle robinsonate del Settecento. L'occuparsi di piante, animali, natura, libri faceva dimenticare gli

uomini, cioè la società presente; non c'era ballo di corte che valesse altrettanto. Perfino gli uomini d'azione e i proprietari fondiari della corrotta società si rifugiavano allora in civettuole solitudini o eremitaggi; e a maggior ragione chi uomo d'azione non era. Quest'epoca produsse fiori di un narcisismo più o meno giustificato, più o meno compiaciuto. Nel 1755 comparve il celebre scritto *Sulla solitudine* di Johann Zimmermann, che venne tradotto in quasi altrettante lingue europee quante successivamente il *Werther*. Esso predica democraticamente la vita ritirata, un Tusculum anche senza Cicerone. Questo libro, al tempo stesso prolisso ed eccitato, al decimo capitolo è dedicato ai giovani particolarmente ardenti, alla loro repulsione per le frequentazioni noiose, al gusto e all'inclinazione per un dignitoso starsene da parte, alla «fuga senza fretta nel godimento della natura senza esseri umani, in cui l'anima risuona all'infinito». Un solipsismo così pieno di sentimento, stranamente misto di inattività ed entusiasmo, si legava con l'individualismo dell'irrompente società borghese, con l'impulso alla libertà da parte dell'uomo economico capitalistico. Bene qui latuit bene vixit - questa saggezza tardo-romana accompagna tutte le società in declino, ma all'isolatezza si aggiunge nel Settecento appunto anche il pathos atomistico economico, il pathos personalistico, che fuggiva e superava un collettivo ormai vecchio. Più antico e più forte era stato certamente il ritirarsi dalla vita, che qui era l'interiorità di derivazione cristiana, questo sentimento che scavava non tanto nel mondo esteriore quanto in se stesso. Prima e dopo la ribellione del Settecento vi era di casa eminentemente il *cristiano luterano*. Nella solitudine complessiva, ora specificamente nordica e invernale, l'anima solitaria e il suo Dio formano lo scenario essenziale dell'avventura e della salvezza cristiane. Corrispondentemente proprio la volontà dell'ultimo vero cristiano protestante, il ricorso esistenziale di Kierkegaard, appartiene sia soggettivamente sia oggettivamente alla solitudine e ne è anzi la esaustione cristiana. Mai la sua angustia venne agognata più disperatamente, mai goduta con tale umile vanità, mai si cercò di munirla di un così ampio arco, teso verso l'esistenza umana. Procedendo dalla solitudine, le questioni morali di Kierkegaard sono tutte monologiche; come fondamento irriflesso hanno la privatezza del piccolo risparmiatore, ma come oggetto hanno l'immenso oggetto di essere, come singoli, in necessaria solitudine e al tempo stesso in

compagnia dell'assoluto. Comprendersi nell'esistenza, questa parola d'ordine che chiama alla soggettività, non sarebbe sorta senza la solitudine protestante; ma in Kierkegaard essa diventa linguaggio di una fuga dall'oggetto del tutto paradossale: verso i più profondi recessi della miniera del più lontano cielo. Ne nacque una felicità tra le pene, si ammobiliò una caverna per farne una dimora e la si mise ben in alto: «La mia pena è il mio maniero feudale che come un nido d'aquila sorge sulla cima dei monti tra le nubi... Da esso volo giù nella realtà ad afferrare la mia preda, ma non vi rimango; la mia preda io porto via con me, e questa preda è un'immagine che inteso nelle tappezzerie del mio castello. Dunque io vivo come un defunto. Tutto ciò che è vissuto viene da me immerso in un battesimo d'oblio per l'eternità del ricordo» (*Entweder/Oder*, I, *Werke*, Diederichs, I, p. 38).⁸ Su questo terreno non è possibile comunicazione, tranne quella tra solitari, da un castello all'altro della loro permanente solitudine; l'immagine di desiderio cristiano-narcisistica va qui in pezzi. E diventa egoismo, anche se in senso sublime; l'anima solitaria e il suo Dio non vivono del tutto impunemente nell'anarchia capitalistica. Non del tutto innocentemente, consegue da qui una parte della sua disperazione e seduzione, della sua felicità nella pena e della sua evidenza. L'economia privata incoraggia fin dall'inizio l'estremizzazione dell'egoismo; tutta l'egoismo era l'anima dell'affarista e anche alle anime più decisamente aliene dagli affari l'egoismo prescrisse la via di fuga, verso l'isolamento più estremo o più profondo. La solitudine ha talmente sopraffatto anche l'imprenditore attivo nel mondo, che questi è diventato un eremita del suo interesse. Il capitalismo della libera concorrenza ha proposto una quantità di stiliti negativi, di veri demoni stiliti della loro azienda. Ma appunto, per quanto l'economia privata abbia saputo premiare il privato in tutta la sua ampiezza, non ha inventato però la solitudine, per non dire la fuga in essa, intesa come raccoglimento e asilo, e meno che mai l'antichissima immagine di desiderio della compressione corporea, dell'indisturbato essere-presso-di-sé. Essa è stata esagerata così come l'individuo stesso, ma non è soltanto artificiosa o reificata, non è soltanto astrazione coagulata. Diversamente dalla felicità dei sensi e dalla pace dell'anima, la solitudine, con la sua alternativa alla socievolezza, si mantiene anche nella *società ordinata*, fino a nuovo ordine. Certo con una funzione diversa e con un'immagine

di desiderio che non ha più bisogno di essere un'immagine di fuga. Sarà invece un'immagine di quella cella senza cui anche l'uomo più felicemente socializzato non perviene a se stesso. Se risorse e ricorsi di questa specie restassero disabitati, la comunità diverrebbe quasi altrettanto vuota quanto la solitudine diventa cieca senza la comunità. La vera immagine di sogno della solitudine, che non invecchia né è torre d'avorio ma crea forti pause energetiche, volontaria e non misantropa, ha ancora molto lavoro davanti a sé.

Tutti i bambini nascono soli, grandi però lo diventano sempre insieme. Proprio i primissimi uomini vissero socievolmente, costituirono un gruppo. Il singolo era qui il reietto e questo, in tempi di terre completamente selvagge, significava la morte. La tribù era sostegno del corpo e contenuto dell'io debolmente sviluppato. Di conseguenza all'inizio dell'organico c'è un io corporeo che si riferisce a se stesso, ma al principio della storia c'è la comunità. E a questa, in epoche in cui è minacciata, si volgono desideri altrettanto ardenti che alla solitudine. Desideri di sicurezza che non hanno nemmeno bisogno di contraddire la solitudine ma al contrario la inglobano, almeno nella piccola, calda cerchia dell'*amicizia*. Questa è al tempo stesso l'elemento più importante di un amore che mira alla durata e all'abitudine; e la maggior parte dei matrimoni fallisce non per mancanza d'amore ma per mancanza d'amicizia. Essa si sviluppa più tardi, però, come dice appunto Werther, essa è «quel che produce frutti invece che foglie vizzate». Anche l'individuo, che si è difeso dai grandi corpi sociali, celebrava e idealizzava un collettivo nella cerchia più ristretta. Lì dove la società era diventata dubbia, contemporaneamente all'immagine di desiderio della solitudine emergeva quella dell'*amicizia*: non come fuga ma come sostitutiva della società e sua migliore forma domestica. Verso la fine del Settecento il fine Christian Garve scrisse la sua riflessione, doppia o alternativa, *Sulla socievolezza e la solitudine*, e l'*amicizia* la vinse sull'isolamento: «L'aria che non si cambia diventa sempre mefitica; la disposizione d'animo non cambiata da sensazioni esterne, di cui quelle che provengono dall'uomo sono sempre e soltanto le più forti e vivaci, diventa sempre un po' triste». E sebbene l'*amicizia* in un primo momento volesse sostituire il collettivo, chiaramente però, e a differenza dalla solitudine, proprio in tempi di integro sentimento della polis ne divenne alleata. La più ampia

celebrazione dell'amicizia è del resto opera di Aristotele, un pensatore che definiva l'uomo come *zoon politikon* e che fece sfociare compiutamente l'etica dell'amicizia in quella dello stato. Egli per la verità non fornì un'utopia allo stato ma la diede all'amicizia, con un'immagine di bellezza che fa risaltare l'amicizia presente. L'ottavo e nono libro *Etica nicomachea* sono dedicati a questa concreta idealizzazione, e precisamente in un modo per cui lo *zoon politikon* è un animale umano innanzitutto e primariamente nell'amicizia. All'amicizia, quale archivio e letto di riposo del con-noi, è essenziale che «ci si voglia reciprocamente bene e ci si auguri il bene, senza che questo reciproco sentimento rimanga nascosto». Quest'ultima asserzione significa che l'amicizia comincia lì dove essa regge alla prova, il che nella maggior parte dei casi significa lì dove essa costa qualcosa, per cui Aristotele, sia nell' *Etica nicomachea* sia nella sua *Politica* (11, 5), cita il proverbio poi molto usato per il comunismo conventuale: «Tra amici tutto è comune» ovvero «Bene di amico, bene comune». Comunque questa eguaglianza, quale elemento dell'amicizia, non supera la piccola cerchia; Aristotele raccomanda la proprietà privata perché altrimenti scomparirebbe la virtù della generosità. Nel suo compimento, la cerchia di amici è comunque più piccola della polis più piccola: «Amicizia in senso pieno non può essere con molti, allo stesso modo che non ci si può innamorare contemporaneamente di più persone». E l'amicizia come completamento sociale sta al disopra dell'amore: «Infatti c'è anche amore per ciò che è inanimato, il vino, l'oro; l'amicizia invece vive solo fra uomini e presuppone la corresponsione». E da ultimo dall'ideale del piccolo collettivo viene addirittura tratto il cemento del collettivo grande, in maniera sorprendente: «E' anche l'amicizia a conservare gli stati ed essa sta a cuore al legislatore più della giustizia. La concordia le è infatti manifestamente affine e l'attenzione principale dei governanti è rivolta a quest'ultima, mentre sono massimamente preoccupati di bandire la discordia perché è inimicizia» (*Etica nicomachea*, VIII, I). Quel che la giustizia esige, l'amicizia lo fornisce senza costrizione; essa produce quella concordia in cui non si verifica più una violazione dei diritti reciproci e dunque non c'è più occasione nemmeno di pensare alla giustizia. Quindi, come nel principio *inter amicos omnia communia*, l'utopia aristotelica sfocia di nuovo nella cerchia di amici precedente lo stato; la concordia politica, un bene

indiscusso, che già la società schiavile non poteva mostrare, trovava nell'amicizia il suo asilo. Presto anche il suo luogo di declamazione; ecco per esempio il *Laelius de amicitia* di Cicerone ovvero Castore e Polluce quale epoca d'oro a due, sempre perseguibile. Le tre manifestazioni che Aristotele ascrisse all'amicizia: benevolenza, concordia, beneficenza, la resero utopica in tutta evidenza; di conseguenza l'amicizia si mantenne, al di là di quella di coppia, per lo più soltanto in gruppi anch'essi di carattere utopico o dai fini utopici. Viveva in circoli, sette, conventicole, che non semplicemente sostituiscono un collettivo ma lo prefigurano in forma rimpiccolita o lo vogliono facilitare in forma regionale. Da qui il sogno d'amicizia in tutte le utopie anarchiche e federative, nella scomposizione dell'edificio sociale in atti di aiuto reciproco. In piccole comunità autogestite in cui ogni membro si conosce e il fine sapore liquoroso di un'antica amicizia penetra senza sforzo. Questo agognato sentimento di fraternità compare ancora, a prezzi scontati, in Filadelfie fatte tutte di piccoli insediamenti, nell'etica del vicinato diffusa nell'America degli inizi: il mondo feudale era stato abbandonato, la lotta per l'esistenza era ancora più con la natura selvaggia che con gli uomini. Il collettivo appariva quasi ancora palpabilmente fatto di quel materiale che la Bibbia, su base non del tutto dissimile, agrario-democratica, aveva chiamato il prossimo. Che naturalmente tutto questo non potesse reggere davanti alla nuda costrizione a pagare, risultò in America presto, nonostante fosse rimasto il gesto della community; in Europa la mera immagine di desiderio dell'amicizia si rivelò in parte come l'amarezza con cui veniva misurata la sua esistenza effettiva. Il noto chiacchericcio sugli assenti, anche se appartenenti alla cerchia di amici, mostrava la tensione con l'ideale, molto maggiore che nella schietta solitudine; è qui pertinente anche la glaciale osservazione di La Rochefoucauld: «Dans l'adversité de nos meilleurs amis nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas». E Schopenhauer in questa occasione non esagera del tutto il suo pessimismo, quando a proposito dell'unione delle anime annota: «A ciò l'egoismo della natura umana si contrappone tanto che la vera amicizia è di quelle cose di cui, come dei giganteschi serpenti marini, non si sa se sono favole o se esistono da qualche parte». Eminentemente nel capitalismo l'amicizia empirica divenne rara perché lì dove gli uomini entrano in rapporto per lo più attraverso compra e vendita e lo sfruttamento

riempie la coscienza dominante, in questa società di concorrenti perfino l'amicizia della piccola cerchia diventa un'anomalia. E non vi cambiarono nulla nemmeno i sentimenti di simpatia e le speranze di armonia con cui l'economia privata credeva all'inizio di essere alleata: per esempio nella sua ideologica preghiera mattutina in Adam Smith. Non soltanto l'interesse ma anche la simpatia era qui ritenuta la molla dell'agire umano; e come il traffico mercantile degli interessi appariva sfociare nel benessere generale, così lo scambio delle simpatie doveva procurare il bilanciamento sociale di tutte le altre diversità individuali. Ma sebbene il selfish system ruotasse intorno a se stesso come la terra, non ruotava però contemporaneamente intorno al sole sociale; l'immagine di sogno dell'amicizia, allargata a tutta la società, restò sì a brillare da lontano nel sistema capitalistico, però meno efficace che in qualunque altra parte. Se Aristotele poteva ancora far riunire in amicizia il gruppo degli schiavisti che costituiva la polis, con una reciproca benevolenza quale ideale alto ma per nulla impedito o raro, il collettivo capitalistico, se lo si può chiamare così, è ormai soltanto homo homini lupus e da ultimo lotta di monopoli. Ciò è divenuto una routine talmente meccanica che l'amicizia non costituisce nemmeno più un sostitutivo, ma una fuga quasi quanto la solitudine. Le utopie associativo-federative, come si è notato, cercano la nascita del nuovo collettivo dal gruppo di amici; è questa la parte con forti caratteri sostitutivi in questa specie di utopie sociali. Il marxismo, per quanto radicalmente contrapposto allo stato di lupi, non ha motivo di aspettarsi la felicità o addirittura il rovesciamento dall'amicizia, dalla colonia e dai piccoli traffici lì riattivati. Il marxismo pensa in categorie produttive estremamente sviluppate, che scaturiscono dialetticamente dal capitalismo; anzi lo stesso stato di potenza deve venir conquistato prima che si estingua e usato contro i nemici della rivoluzione. E ciononostante vive l'antica speranza: l'amicizia; proprio nell'immagine di una società senza classi essa si estende con nuove dimensioni di desiderio e di vita. Anche se essa è per sua essenza limitata a gruppi e solo in senso molto traslato è applicabile a un collettivo ampio, nazionale o addirittura internazionale fatto di sconosciuti, possiede però in esso i suoi gruppi e circoli potenzialmente presenti, in breve i soviet di quella fraternità dovunque per il resto celebrata in termini così vaghi e inutili. Come la solitudine, anche l'amicizia in gruppi non è affatto

solo reificata, o in questo caso assolutizzata, come un succedaneo che scompare col collettivo vero. E come la solitudine non scompare dalla comunità, pena il vuoto sociale, così l'amicizia - in fin dei conti *pendant* e non *astratta alternativa* alla solitudine - dà al collettivo il suo calore, anzi la sua concrezione di volta in volta concentrata e palpabile. Essa rimane anche nella società senza classi come stato di desiderio e di vita del con-noi della prossimità, riempie gli ampi rapporti intersoggettivi, non più alienati, di un concreto noi e di uno stare insieme. L'accordo armonico di libertà, uguaglianza e fraternità, accettato dal socialismo, ha questa fraternità come suono base indubitabile, sebbene finora particolarmente opaco e non costante. Quel che in un'alleanza fraterna dell'umanità, in quest'immagine sociale antica, diventata antiquata nell'espressione, è rimasto fresco e non sentimentale, proviene dalla tavola-guida dell'amicizia; ma anche in essa la meta indicata o l'essenza è ancora da venire.

Doppia luce di individuo e collettivo

Non c'è da aspettarsi che gli uomini si presentino mai poveri di Io. Nessuno cessa di essere un singolo in questo suo ambito, fosse anche debolmente o secondariamente. Il desiderio di reggersi sui propri piedi è parente stretto di quello per l'andatura eretta. In ogni uomo c'è una volontà, per quanto impedita, che desidera essere indipendente e non sottomessa. Questa volontà vive in una propria camera o la agogna tanto più quanto meno tale camera c'è. L'economia privata, con la cosiddetta libera concorrenza, sta certamente finendo e proprio per motivi interni al capitalismo. Ma tanto più affannosamente si cercano proprio qui, nello sport, nella guerra, i pochi campi in cui il singolo vale qualcosa ed emerge. E come già prima dell'economia individualistica, c'era un'essenza che conteneva e conservava l'io, così essa ci sarà anche dopo tale economia, sebbene completamente cambiata. E' addirittura inverosimile che la particolare nettezza che l'epoca esageratamente individualistica ha ormai provocato scompaia senza tracce. Anche se il *laissez faire*, *laissez aller* è rimasto solo come memoria, un giovane capace, un soggetto cresciuto recalcitreranno alla tutela. Anche se la personalità non rappresenta più un bene supremo, essa non riterrà però di essere una sventura né - vivido colore nello

spazio sociale - verrà sentita come tale. E non v'è certo bisogno di grandezza affinché un individuo formato si consideri inconfondibile e indissolubile. Intorno a ogni singolo c'è una nuvola variopinta di sentimenti, di speranze che egli sente su di sé e solo raramente sugli altri, sebbene costoro ne siano ugualmente avvolti; e intorno a ogni singolo c'è una qualità che non si conserva come somma nel gruppo. Che esso non si conservi nei gruppi del mero associazionismo capitalistico finalizzato è senz'altro ovvio. Ma non c'è dubbio: una parte dell'umanissima luce di vita intorno all'individuo va perduta proprio lì dove anche qualcosa di, per così dire, organicamente collettivo si presenta unicamente con carattere di gregge. Come il fascismo ha mostrato, non è sempre sublime che la folla infuri; anche qui conta di chi è fatta e quanto chi la compone sappia secondo un proprio, elaborato giudizio. In corpore venne fuori, da individui fondamentalmente spenti e tenuti nell'irresponsabilità, non soltanto uno stupido ma una bestia, in ogni senso indicibile, indicibilmente orrenda. E fa parte dell'acquistar giudizio il fatto che proprio al singolo venga offerto uno specchio affinché egli veda come era allora. Affinché capisca da solo come è stato allora annientato il suo volto umano e come esso può rinascere. In tutto un altro gruppo, in uno che appunto non sia composto di nullità e del panico di mostri.

Quanto preoccupante è l'io esclusivo, tanto miserevole o orrendo può essere un mero io universale. L'egoità che ancor oggi ha prevalentemente corso proviene dall'imprenditore, ma così anche il mero, vuoto non-io e, come la notte dei lunghi coltelli ha mostrato, anche quando è furioso esso è utile all'imprenditore. Dunque il collettivo come tale, indipendentemente dai singoli, sui quali e anzi contro i quali si erge, non può venir giocato semplicemente contro individui. In primo luogo all'io rattrappito a economia privata corrisponde senz'altro la più sterile specie di universale, quella dell'impresa disanimata. Se l'io capitalistico non è bello, meno ancora lo è il collettivo, anch'esso esistente nel capitalismo; è assurdo dare a questa parola un suono dorato perché si trova in contrapposizione numerica, tanto spesso apparente, all'economia privata del capitalismo. Esso le si contrappone nella misura in cui il lavoro di fabbrica è collettivo, a differenza dalla forma privata di appropriazione dei suoi plusvalori, ma ciò non esaurisce le unità per così dire superindividuali del capitalismo. E non esaurisce quei collettivismi da tardo capitalismo, che di per sé

non sono affatto già progressisti. Indubbiamente la crescente insicurezza arrecata dalla crisi capitalistica ha rafforzato i desideri da gregge. Indubbiamente la formazione di trust ha fatto sempre più del ceto medio primitivo una schiera di impiegati, tutti sbiaditi e trepidamente preoccupati di sgravarsi dalle responsabilità. Come l'istinto del gregge in epoca di pericolo ammassa bensì la gente, ma nel panico, non nel coraggio rivoluzionario, così la tendenza alla vita impiegatizia produce un collettivo di tutte rotelline, molto più tenace di quanto mai sarà quello socialista. E soprattutto - cosa che concerne appunto la notte dei lunghi coltelli - il desiderio di non essere io, ma collettivo in quanto tale, non fu utilizzabile proprio come il più forte ausilio al mantenimento del capitalismo, e dunque nello stato totalitario? Da quando c'è stata la «comunità popolare» del fascismo, l'individualità non ha più bisogno di farsi rinfacciare la sua pura pertinenza al capitale privato: *l'elemento collettivo in sé va d'accordo con gli affari esattamente come lei*. E utilizzabile nel capitalismo esattamente quanto quello individuale, anche nella crisi, anche nelle paure per la vita propria della tarda fase capitalistica, anzi proprio in questa. È notevole che perfino paesi privi di statolatria, dunque schiettamente capitalistico-democratici, mostrino da sempre un collettivo specifico, che tiene in equilibrio l'individualismo senza danno per gli affari. Tocqueville, un gran democratico, ministro degli esteri della repubblica francese del 1849, ha scovato e denunciato per primo questo collettivo borghese nella sua forma più dispotica e precisamente in America (*De la démocratie en Amérique*, 1835-40). Proprio nel paese dell'economia privata più sfrenata Tocqueville arrivò a concludere: «L'assenza di un despota singolo nella tirannia democratica non compensa il dispotismo collettivo e anonimo, che opprime e istupidisce tanto più quanto più gli riesce di penetrare non notato in ogni cellula dell'organismo sociale». Le «garanzie della libertà personale», che il democratico liberale propose di inglobare nell'eguaglianza, non sono tanto interessanti, però mostrano anch'esse che nel mezzo della più libera concorrenza c'era il collettivo, certo senza sapore di socialismo. Socialista lo diventa invece solo come proletario e dotato di coscienza di classe, ma soprattutto come non classista, col che l'individuo scompare talmente poco da liberarsi anzi sul serio qui soltanto, perché può diventare umano. Il collettivo del proletariato in lotta è protesta contro l'appropriazione capitalistico-privata della sua produzione.

Ma proprio questa protesta, essendo contraddizione soggettiva, non se la cava senza le forme sempre individuali di esistenza e di azione della soggettività. *Individuo e collettivo, entrambi rifunzionalizzati*, sono dunque intrecciati in modo originale nella coscienza di classe rivoluzionaria; non però come alternative, quali le pensava il marxismo volgare, ma come momenti interagenti. L'esser fuori di sé degli individui in un collettivo che opera una fusione entusiastica è stato limitato a tempi brevissimi anche nelle rivoluzioni; ed è stato molto più frequente in una rivoluzione truffa come quella fascista o in movimenti da dervisci di tipo reazionario. La prosa della rivoluzione sociale mostra e richiede coraggio individuale, capi visibili fin nei più piccoli gruppi, risolutezza personale nella solidarietà. Risolutezza tanto focalizzata, per esempio, nell'Unione Sovietica che c'è non soltanto il diritto ma il dovere della critica e questo dovere - con una dialettica rimasta ancora abbastanza incomprensibile per l'occidente - è esattamente un momento della disciplina, una funzione di solidarietà convinta, corretta, inconcussa. L'individuo non è qui né un sofista né un chiacchierone, il collettivo non è indolenza, stagnazione, conformismo e polizia del buon costume; piuttosto, un collettivo con coscienza di classe, o addirittura senza classi, *ripropone un terzo elemento, un terzo elemento tra o meglio al disopra degli individui fin qui avutisi e del collettivo finora stato*. Come finora non ci sono ancora stati veri individui, così nemmeno c'è stato vero collettivo; quello vero però si trova sul cammino già iniziato di *una solidarietà ricca di persone e decisamente a più voci*. La scritta sul collettivo concretamente utopico suona, come noto e convenuto: Ognuno produca secondo le proprie capacità e consumi secondo i propri bisogni. Il comunismo non è altro, il suo collettivo è libertà nel quadro di un ordine finale, non è un termitaio, non è normatività di una maggioranza di ieri. Parlando delle utopie sociali abbiamo già precisato: «Proprio il rapporto di un ordine concreto con il contenuto di volontà della libertà concreta serba l'eredità del giusnaturalismo di contro a qualunque collettività concepita solo in modo astratto e isolato, di contro a una collettività contrapposta agli individui, anziché promanante da essi, non più divisi in classi» (p. 628). Questa eredità è accolta nella solidarietà sia individuale sia collettiva, nella solidarietà orientata da una coscienza del fine (stabilire la società senza classi e le sue ramificazioni). Anche l'uguaglianza, l'importante grido di battaglia della democrazia,

posto dal 1789 fra la libertà e la fraternità, anche questa essenza non è suscettibile, sul piano del marxismo, di essere scambiata con l'egualitarismo (che indignava Tocqueville). Engels dà qui una linea precisa: «La rivendicazione dell'eguaglianza ha,... sulle labbra del proletariato, un duplice significato. O, ed è quanto avviene specialmente nei primi inizi, per esempio nella guerra dei contadini, è la reazione naturale contro le stridenti diseguaglianze sociali, contro il contrasto di ricchi e poveri, di signori e servi, di crapuloni e affamati; e come tale è semplicemente espressione dell'istinto rivoluzionario, e trova la sua giustificazione in questo e solamente in questo. O invece è sorta dalla reazione contro la rivendicazione borghese dell'eguaglianza e da questa trae esigenze più o meno giuste che la oltrepassano e serve come mezzo di agitazione per eccitare i lavoratori contro i capitalisti con le affermazioni proprie dei capitalisti, e in questo caso essa si regge e cade con la stessa eguaglianza borghese. In entrambi i casi l'effettivo contenuto della rivendicazione proletaria dell'eguaglianza è la rivendicazione della soppressione delle classi. Ogni rivendicazione di eguaglianza che esce da questi limiti va necessariamente a finire nell'assurdo» (*Anti-Dühring*, Dietz, p. 129).⁹ E ancora più nettamente, rivolto a un futuro ordine libertario inteso come positivamente differenziato: «il principio dell'eguaglianza è quello che afferma che non devono esistere privilegi, dunque è essenzialmente negativo, dichiara che tutta la storia passata è cattiva. Per la sua mancanza di contenuto positivo e per il suo sbrigativo rigetto di tutto il passato, esso è appropriato sia per costruire mediante una grande rivoluzione, sia per successivi, fatui fabbricatori di sistemi. Ma voler asserire eguaglianza = giustizia come principio supremo e ultima verità è assurdo. L'eguaglianza esiste meramente in opposizione all'ineguaglianza, la giustizia all'ingiustizia, sono dunque ancora legate all'opposizione verso la vecchia storia finora passata, e quindi alla vecchia società stessa» (ivi, p. 427).¹⁰ Con questa precisazione, dal collettivo senza classi viene allontanato ogni equivoco di livellamento; il livellamento sarebbe in realtà dittatura della mediocrità. E altrettanto lontano è l'appiattimento su un mondo proletario esistente: «Se il proletariato vince», insegna Marx contro tale staticità, «con ciò stesso esso non diventa affatto la parte assoluta della società, perché vince soltanto abolendo se stesso e il suo contrario». Il collettivo senza classi ha bensì una

giustificata prevalenza sui suoi individui perché ne volge i volti verso una direzione comune ed è esso stesso l'ordine di marcia in tale direzione. Ma sono gli individui a dargli il peso che ne fa la prevalenza; così il collettivo ideale non è più un collettivo del gregge e nemmeno della massa, meno che mai dell'azienda ma appunto è possibile come solidarietà intersoggettiva, come direzione unitaria polifonica delle volontà, riempite dallo stesso contenuto finale umano e concreto.

Salvezza dell'individuo attraverso la comunità

Similmente, finora non sono apparsi in vita né veri io né un vero noi. Per nessuno di loro c'è ancora stata un'epoca fiorente e, se verrà, col nuovo contenuto cambieranno anche le forme finora avutesi. L'io è bensì da conservare, non però la cosiddetta unità della persona, di cui era così orgoglioso l'individuo borghese. Si rivela invece che proprio la persona è aperta, così come un buon giardiniere, proprio perché è tale, non fa sempre lo stesso mazzo. In ciò che è e può, nessun io è così saldamente stabilito da non rinnovarsi nel suo nucleo e da non poter essere sorpreso da se stesso ai margini; altrimenti diventa egli stesso la propria pietra tombale. E così pure il collettivo, conseguito un contenuto socialista, ha una forma cambiata dalle fondamenta. Che esso non abbia niente da spartire con l'associazionismo utilitaristico, o addirittura con lo stato della società borghese, non c'è bisogno di assicurarli ulteriormente; in questi l'universalità c'era soltanto come astratta e come frase fatta. Lo stato borghese, che pretende di stare al disopra dei partiti, è in realtà apparato repressivo della classe dominante; come del resto è noto. E poiché, conformemente alla divisione del lavoro e alla formazione delle classi, l'apparato repressivo non è mai mancato, neanche le aggregazioni più estese, rese possibili dall'economia vincolata dell'epoca precapitalistica, offrono un modello al collettivo. A partire da Novalis, e più fondatamente da Saint-Simon, era divenuto consueto guardare con nostalgia alla vita associativa del medioevo. Anzi si sognò di andare incontro a un nuovo medioevo proprio passando per il socialismo: un sogno insensato, e lì dove non era tale si verificò solo come tentativo clericofascista di stato corporativo, non certo come collettivizzazione. Ma nel collettivo senza classi la

repressione, che è essenziale a ogni universalità classista e pertanto apparente, non ha più occasione né oggetto. Conseguentemente neanche a partire da qui una nuova universalità sociale esclude i nuovi individui; al contrario, scomparse le classi, gli individui trovano per la prima volta sulla loro via uno spazio in una comunità propizia agli uomini - in questa casa ci sono molti appartamenti. L'arco tra io e noi viene spezzato e precisamente quando il modo di produzione collettivo si ribella definitivamente al modo privato di appropriazione e scambio; quando l'individuo non è più il singolo capitalista né un intralciante sotterfugio. Quando il collettivo diviene invece effettivamente totale e dunque abbraccia nuovi individui in un tipo di comunità ancora mai stata. Mai la salvezza individuale è stata cercata più intensamente che nel *Capitale* di Marx e precisamente a partire dal totum, nella validità che questo ha anche per il singolo. Solo da qui procede la lotta contro la divisione del lavoro e contro il rattrappimento umano che ne consegue: «Non solo i particolari lavori parziali vengono suddivisi fra diversi individui, ma l'individuo stesso vien diviso, vien trasformato in motore automatico d'un lavoro parziale... Dalla specialità di tutta una vita, consistente nel maneggiare uno strumento parziale, si genera la specialità di tutt'una vita, consistente nel servire una macchina parziale. Del macchinario si abusa per trasformare l'operaio stesso, fin dall'infanzia, nella parte di una macchina parziale» (*Das Kapital*, I, Dietz, p. 378, p. 443).¹¹ E, dopo aver analizzato il collettivo di fabbrica capitalistico, diventa per Marx una questione di vita o di morte «sostituire all'individuo parziale, mero veicolo di una funzione sociale di dettaglio, l'individuo totalmente sviluppato, per il quale le differenti funzioni sociali sono modi di attività che si danno il cambio l'uno con l'altro» (ivi, p. 513).¹² E quest'individuo, da sviluppare totalmente, richiede sempre di nuovo appunto il totum di una società in cui l'interesse individuale non venga semplicemente concesso dall'interesse generale, ma coincida con questo nei fini sostanziali. Solo allora acquistano senso le grandi parole che la società classista ha messo in circolazione, ora sulla *dignità dell'individuo* ora sull'*universalità della vera morale*. Ecco l'anelito all'indipendente essere-presso-di-sé, che il cinico voleva realizzare attraverso la mancanza di bisogni, esso *non avrà più bisogno di una botte*. Ecco la nascita dell'individualità umana, satura di cultura, avvenuta nel circolo di Scipione Minore

(la parola *humanitas* proviene da lì) e replicata, *mutatis mutandis* nell'ideale di persona del rinascimento, del classicismo inglese e tedesco; questo valore del sé, presente solo individualmente (persona proprie singulis tributa, dice Cicerone) *non avrà più bisogno di un'aristocrazia*. Ecco, dalla parte dell'*universalità*, la generalità nei comandamenti della morale stoica, cristiana, kantiana; generale sia nel vincolare tutti allo stesso modo sia nel suo fine umano di classe. Kant diede la tavola-guida più formale, ma anche più radicale, del collettivo morale nell'imperativo categorico, nella legge etica che comanda senza eccezioni. La generalità della legge giuridica, che la società borghese aveva posto, burocraticamente, contro gli svariati diritti corporativi e locali del feudalesimo, veniva qui innalzata a moralità. Vi si aggiunse soprattutto il modello del citoyen quale omaggio all'umanità universale presente in ogni persona, come imperativo collettivo del mondo buono o del mondo del citoyen nell'empirico. Di rado la generalità ha parlato in modo più sublime, di rado il principio di una legislazione universale nella massima di ogni volontà è stato anticipato più rigorosamente. Ma da nessuna parte diventa al tempo stesso più chiaro che di fatto è stata qui assolutizzata soltanto un'ideologia provvisoria della società francese del bourgeois e che - davvero di fatto - non può proprio esserci un principio di legislazione morale concreta e universale nel permanere di una società di classe, per essenza non-universale e antitetica. Per cui il collettivo morale acquista senso solo in un collettivo senza classi, e l'atto etico della volontà *non avrà allora più bisogno di una casistica del suo giudizio universalmente valido*. Se un uomo, secondo l'esigenza di Kant, deve fare della propria perfezione e dell'altrui felicità lo scopo delle sue azioni, non deve però fare, *rebus sic stantibus*, la felicità dello sfruttatore, in vista della quale egli è comunque utilizzato come mezzo. Proprio l'efficacia morale dell'imperativo categorico presuppone una società non più scissa in classi. O, con le parole poco mistiche del mistico Sebastian Franck: «Se non ci fosse l'egoismo, il Vangelo non sarebbe difficile»; non c'è etica se non quella senza proprietà. E dunque solo il collettivo nuovo o vero garantisce la dignità di ciascuno e nello stesso atto la nuova vera persona garantisce un collettivo senza repressione e senza una universalità di cui, essendo vuota, si può facilmente abusare. E' il fine utopistico-contenutistico che così prende vita; e questo fine, sia nell'essere-presso-di-sé sia

nell'essere-in-comune, si chiama *chiarificazione dell'incognita umana, identificazione del nostro sé e del nostro noi*. La solidarietà è in cammino solo verso questa meta e solo rispondendo a questo esempio la solidarietà non può essere mai abbastanza polifonica, il collettivo abbastanza ricco. E di nuovo, come già per solitudine e amicizia, non c'è alternativa tra individuo e collettivo; l'alternativa, essendo parvenza, è limitata ai contrari, astratti e reificati, felicità dei sensi-pace dell'anima e anche vita attiva-vita contemplativa. E la società senza classi, incontrandosi progressivamente con se stessa, si lascia alle spalle questi momenti reificati, li fonde. Ma, come solitudine e amicizia, così anche individuo e collettivo si conservano nella condizione senza classi, restano come *pendant*, non come *bivio*. Il terzo elemento, che si aggira dialetticamente in loro e allo stesso modo li conserva ed eleva, questa sintesi vivente non è altro che, come si è già notato, il collettivo senza classi. Ma appunto quale collettivo nuovo, senza classi, aperto e utopico, così che non possano più darsi individui parziali e collettivo parziale, dualisticamente reificati, come rigidi valori oppositivi. Questa sintesi fra individui e collettivo, il superamento di questi momenti sociali falsamente reificati e resi dualistici, *può poi tornare comunque a chiamarsi collettivo, e cioè collettivo senza classi*, perché rappresenta il trionfo della comunità, dunque il lato assoluto della società; ma questo trionfo è allo stesso titolo salvezza dell'individuo. Nella sintesi senza classi agisce il totum cercato, quello che secondo Marx mette in libertà sia l'individuo totalmente sviluppato sia l'universalità effettiva. E in ultima istanza questo è un totum perché è un totum del contenuto cui si mirava, del contenuto umano che circola ancora non definito. In esso risuona o soggiorna l'universale, che riguarda ciascuno e che costituisce la speranza del contenuto ultimo: l'identità del noi con se stesso e col suo mondo invece dell'alienazione.

48. IL GIOVANE GOETHE, LA NON-RINUNCIA, ARIEL

Sentilo in te: guarirai!

Credi nel nuovo sguardo del giorno.

Goethe, *Faust II*, I, Coro

Il desiderio di spaccare tutto

Già il bambino, essendo stato fatto diventare ben educato, non si è sentito molto a suo agio. E' chiaro un impulso alla distruzione, il piccolo Goethe lo ha mandato a effetto. Esso mosse il ragazzo, in un bel pomeriggio in cui la casa era quieta, a buttare una stoviglia dopo l'altra sulla strada perché «era così bello come si rompevano». A questa voglia si aggiungeva un impulso meno determinato verso qualcosa; esso si destava, proprio a proposito, in una stanza fuori mano. «Quello era, man mano che crescevo, il mio soggiorno preferito, non triste, però pieno di nostalgia». Ma dietro le finestre avvenivano cose grandi, la pianura, i temporali, il tramonto del sole, un mondo esotico allo stesso tempo benevolo e vicino. Il bambino guardava i bambini giocare, i vicini passeggiare nei loro giardini e curare i fiori, le compagnie divertirsi. Goethe prosegue riassumendone l'effetto: «... ciò suscitò in me per tempo un senso di solitudine e di una nostalgia che ne risultava, che... mostrò il suo influsso assai presto e ancora più chiaramente in seguito». L'adolescente gironzolava con amici sospetti, trovò il modo di entrare e uscire nascostamente di casa, imparò a mentire. A spingervelo non era certo l'allegria, giovane, calda madre; ma un padre troppo puntiglioso e una vita strettamente delimitata invitavano a non prendere tutto alla lettera. Nemmeno la buona educazione resse; e tanto meno, quanto più si avvicinava l'agognato momento dell'università. Goethe lasciò la casa paterna coi seguenti sentimenti: «La gioia segreta di un prigioniero quando si è sciolto dalle catene e ha segato le sbarre della gabbia non può essere maggiore della mia al vedere volar via i giorni e avvicinarsi l'ottobre». Ampiamente scontento, il figlio in partenza cercava dunque una vita a lui più affine, uguale a lui.

Gioia e dolori del wertherismo

La pericolosa ricerca cominciò ora nel mondo estraneo, contro di esso. Il non-so-che dell'infanzia si copre e si scopre al tempo stesso: è in ogni cosa la bella fanciulla. Questa appariva quasi incompresa nell'amore infantile per Gretchen, ora l'inquietante

felicità attraversa il mondo in figure diventate cocenti. «Come d'ogni intorno nell'alba / col tuo ardore m'investi / o primavera, amata!» - questa è schiettissima manifestazione di gioventù. «Amoroso l'usignolo mi chiama / dalla valle di nebbia. / Eccomi! Vengo! / Ma dove, ahimè, dove?» - questo è logorante buio nella nebbia fitta della gioventù. A Friederike scrive quest'innamorato, infedele anche a se stesso, irrequieto in ogni quiete: «Io non sono contento, io sono felice! Lo sento, eppure tutto il contenuto della mia gioia è un'ondeggiante nostalgia di qualcosa che io non ho, di qualcosa che non conosco». Il sentimento di questi anni resta smisurato, anzi quasi privo di oggetti nonostante i suoi oggetti. Esso si colloca fra estremi, e vaga fino ai confini ultimi sia del dolore sia del giubilo. La fanciulla reale si mescola facilmente con la fanciulla che ci si immagina e ne viene tutta illuminata: il giovane Schiller ha potuto così poetare malinconie a Minna, fantasie a Laura, cui nella realtà corrispondeva poco più di una vaga traccia. Questo utopico stato sentimentale (che contiene «sorella morte e fratello sollazzo») non è mai estraneo al giovane Goethe, tanto più concreto; la sovrabbondanza di fantasia erotica ha trovato il suo documento più preciso e più amaro nel *Werther*. La rapida di questo sentimento amoroso scorre su contrade utopiche; e non ha posto nel semplice ruscello di lacrime della sensibilità. «Non ho più preghiere che per lei; alla mia immaginazione non appare altra figura che la sua e ogni cosa nel mondo intorno a me la vedo solo in rapporto a lei». E lo sconfinato amore per questa fanciulla appare esso stesso come ciò che non ha confini in Lotte, nella felicità «di cercare insieme con lei le più lontane, le più nascoste felicità del mondo». L'estrema forza di un amore incalzante, utopicamente perfetto, e certo anche idolatrico, si logora solitaria nel contrasto con la realtà, si fa debole nei suoi confronti e ne crolla. Il suicidio di Werther è però solo un aspetto, il modo per così dire passivo con cui si paga la giovanile pienezza del sogno. Nella poesia erotica c'era anche prosa sociale, almeno come cornice, come disgusto cosmico per un mondo ben determinato, rappresentato da piccoli borghesi e da una nobiltà tra frivola e sfacciata. Questa nausea politicamente mirata, e non soltanto l'autoannientamento per amore utopico, è in Werther la gioventù; e così l'immensa amarezza, situata intorno al 1770, si mescola con uno Sturm und Drang socialmente aggressivo. Dunque con un'aggressione a una società nemica in cui amore, persona,

forza, autenticità, libertà, bellezza, presagio erano allo stesso tempo bloccati e vanificati. Goethe, che quando scriveva *Dalla mia vita. Poesia e verità* non aveva praticamente più presente l'esperienza erotica del *Werther* (solo l'esperienza dell'*Elegia* detta di Marienbad rievocò quell'«ombra su cui aveva tanto pianto») - ancora l'uomo di corte Goethe nel tredicesimo libro di *Poesia e verità* si ricordò anche politicamente dell'era wertheriana. Parla della nausea che tutto quanto torna monotonamente e costrittivamente potrebbe scatenare, e riassume: «In un tale elemento, in un tale ambiente..., tormentato da passioni insoddisfatte, per nulla stimolato dall'esterno ad azioni significative, con l'unica prospettiva di tirare avanti in una vita strascinata, priva di spirito, borghese, si coltivava in svogliata esuberanza il pensiero di poter almeno lasciare a piacimento la vita se uno non la sopportava più e così si superavano bene o male le ingiurie e la noia dei giorni. Questo modo di pensare era così generale che *Werther* esercitò il suo largo influsso proprio perché trovava ovunque riscontro e rappresentava apertamente e palpabilmente l'interno di un malato sogno giovanile». L'urto del sentimento utopico non avveniva dunque solo all'interno del mondo dell'amore, e quel sentimento non era soltanto erotico. Le lacrime che i giovani versarono su *Werther* venivano da cuori oppressi da tutti i lati. Erano desideri insoddisfatti, voglia d'agire ostacolata, felicità impedita, dolore amaro. Dolore per la propria insufficienza di fronte al proprio sogno a occhi aperti e per l'insufficienza del mondo, dolore «per il destino, l'antica roccia muta», come *Werther* stesso lo chiama.

La richiesta, Prometeo, Ur-Tasso

Erupperono così degli impulsi più acuti, che non rinunciavano alla vita. La gioventù tedesca del 1770 non aveva voglia di seguire ad adattarsi alle circostanze, di sopportare la violenza. Presto gli affetti si scaricarono completamente, abbandonarono il timore e il sovraccarico di un modo solo sofferente, dunque passivo. Si scaricarono nella *esigente* confusione dello Sturm und Drang, nella protesta. Così all'ardore della *giovinezza* si aggiunse quello nuovo e particolare di una *svolta epocale*, l'irrequietezza borghese-rivoluzionaria che s'indignava sulla servitù della gleba, la

costrizione delle regole, il dispotismo e l'«innaturalità». Gli Stürmer und Dränger ebbero tutto sommato la fortuna di avere esattamente l'età della loro epoca, non solo soggettivamente ma anche oggettivamente, e di sentirsi all'unisono con la tendenza della borghesia tedesca che finalmente si destava. Se, per dirla con Lessing, la gioventù fisiologica può essere ubriacatura senza vino, verso il 1770 essa era qualcosa di più: la situazione esterna le offriva infatti anche una propria rapida ragione per ubriacarsi, anzi quasi un po' troppe ragioni, e cioè spesso per ubriacarsi ancora senza concetto. In Germania sembrò prepararsi una rivoluzione borghese che poi invece non ci fu; e, dato lo scarso sviluppo capitalistico del paese, essa non mise in opera l'intelletto calcolatore e regolatore. Essa stimolava un sentimento violento e vago di libertà e di amor patrio, un entusiasmo irrazionale consono a una piccola borghesia ancora semibarocca, vale a dire pietistica, ma anche ai giovani. Del resto i forti accenti del sentimento non mancavano nemmeno al terzo stato in Francia, politicamente chiaro e razionale da un pezzo; Rousseau li portò nelle masse con impeto decisivo ed essi spinsero alla rivoluzione in tutta energia. Ma nella Germania economicamente arretrata, politicamente analfabeta, i sentimenti non si collegarono senz'altro con l'illuminismo borghese-ufficiale, divenuto spesso casalingo subito dopo Thomasius, bensì gli si espressero contro. Contro l'aridità dei vecchi, dell'era Gottsched, soprattutto della parrucca che sembrava la stessa e anzi dei regolamenti che sembravano gli stessi che si vedevano nel dispotico stato di polizia. Certo era solo l'amalgama di piccola borghesia regolamentata e dispotismo in dodicesimo, pure regolamentato, quella contro cui si volse lo Sturm und Drang. In verità lo Sturm und Drang, per tutto il suo contenuto, appartiene totalmente all'illuminismo, sebbene per le ragioni accennate ne negasse il concetto. Ne è la parte più attiva e gli è assolutamente legato con tutti i suoi temi: educazione della gioventù, libertà, umanizzazione della giurisprudenza, diritto naturale ecc. L'atteggiamento anti intellettuale trascurò bensì la funzione, allora progressiva, della burocrazia e della legge generale; ma appunto un Apollo selvaggio e la liberazione della borghesia confluirono in un'unica immediatezza agli occhi della giovane Germania dell'epoca. Da qui anche l'insieme ampiamente composito e tuttavia sentito come un tutt'uno, cioè come «natura», con questo accento di lotta: il sentimentalismo e la vecchiaia

Germania; la protesta contro le codinerie e l'arcaismo; la democrazia del canto popolare e il solitario cristianesimo temporalesco alla Hamann, con conflitti, nubi, lampi verso l'aurora. Di rado apparve tanto «Signore, fammi spazio nello stretto petto», tanto scuotere le sbarre interiori, tanta gioventù come intenzione di un dio leonino, insomma tanto antifilisteismo, incerto se erompere nella foresta o alla luce del sole; entrambe le tendenze erano nello Sturm und Drang. Questa era l'epoca tedesca, estremamente tedesca, della svolta, una svolta mista, che circondava la giovinezza di Goethe - una rivoluzione borghese, sebbene le mancasse la borghesia alle spalle e nonostante l'ardente confusione. Da un che di esile, limitato ad avanguardia e gioventù, provenne quella categoria, esagerata ma anche comprensibile, che fu lo Sturm und Drang, in cui coincidevano gioventù e utopica sovrabbondanza.

Perciò l'imprenditore viveva qui, prima di mettersi in cammino per ben altri affari. La stramberia, come la si chiamava, significa in Lenz l'essere interamente perso in sé, «Così trascinava la sua vita»; e nel giovane Goethe, spingendolo tutto e sano a scrivere, «Balza dal letto come un matto, / mai più così vitale il petto». La potente esaltazione, alla ricerca d'altro spazio, infuria e si lamenta in Klinger: «Voglio farmi tendere su un tamburo per arrivare a un'altra estensione... oh, potessi esistere nello spazio di questa pistola finché una mano mi esplodesse nell'aria. O vaghezza, quanto lontano e fuori strada porti l'uomo!» (*Sturm und Drang*, I, 1). L'utopia, molto più umanamente dolorante e impetuosa, ribolle con commovente autenticità nel pittore Muller, il cavaliere del Palatinato: «Con quante inclinazioni entriamo nel mondo! E di quasi tutte che n'è alla fine? Viste da lontano, sono come i figli della speranza neanche entrati in vita; sono strumenti scordati, né capiti né usati; spade che arrugginiscono nella guaina. Perché questo essere con cinque sensi è così smisurato nel sentimento e così ristretta è la forza di realizzazione? Spesso, quando la sera sulle nubi dorate innalza la mia fantasia, di quante mai cose non sono capace! Come sono maestro di tutte le arti, come mi tendo e mi sento in alto, sento nel mio petto destarsi tutti gli dèi che come una preda dividono fra sé questo mondo in onorata lotteria. Pittore, poeta, musicista, pensatore, tutto ciò che i raggi di Iperione baciano con maggior vita e da cui la fiaccola di Prometeo ruba calore, tutto vorrei essere e non posso; lo sottometto tutto

nella mia anima eppure sono solo un bimbo; quando comincio a muovermi col corpo sento fiammeggiare nelle mie vene il dio che esita sotto i muscoli umani. A che pro lo stimolo che non si acquieta? Oh, devono venir fuori ancora tutti, tutti gli dèi che in me tacciono, uscire con cento lingue ad annunciare al mondo la loro esistenza! Voglio fiorire in tutti i rami e i boccioli, tutto, tutto! Si agita come un uragano sulla mia anima, mi inghiotte tutto intero. Che mai? Devo osare, tentarlo? Devo, devo salire! O semidio, in cui si specchia il mio intimo! Chi lo chiama? Abilità, forza dello spirito, onore, gloria, sapere, adempimento, potere, ricchezza, tutto per essere il dio di questo mondo - il dio!» (*Vita di Faust*, Monologo). L'utopia che evoca selvaggia e vaga una «nuova estensione», ma come repubblica senza vili, si proclama nei *Masnadieri* di Schiller, cerca partigiani per la vendetta, la libertà, la natura: «No, non voglio pensarci! - Dovrei costringere il mio corpo in un busto e allacciare la mia volontà in leggi. La legge ha corrotto a striscio di lumaca quel che sarebbe diventato volo d'aquila. La legge non ha ancora formato un grand'uomo, la libertà invece scodella colossi ed enormità... Mettimi davanti un esercito di tipi come me e la Germania diventerà una repubblica di fronte alla quale Roma e Sparta saranno stati conventi di monache». Certamente questa non è la parte di Goethe, e ancor più certamente anche nei *Masnadieri* la rivoluzione comparve solo come una specie di poetica strage incendiaria con la coscienza cattiva. L'irrazionalismo anarchico mostrò anche nel tardo Sturm und Drang l'arretratezza e anzi l'impaccio della coscienza rivoluzionaria nella Germania di allora. Ma l'affetto rivoluzionario e utopico come tale è indisconoscibile, la sua forza si fa strada attraverso le smargiassate, la sua incondizionatezza soggettiva è univoca accanto alla confusa definizione dei fini. Il «titanismo» di Goethe ebbe da subito il suo materiale valutabile nel *Götz* e nell'*Egmont*, qui liberale, lì nazionalrivoluzionario. Vi si aggiunse una comprensione fatta di simboli per la mitologia dell'indignazione, per i pazienti ma non confutati nemici di Zeus. Così Prometeo, già di per sé un Götz von Berlichingen tra gli dèi, diventò il dio di Goethe, il vero demiurgo dell'uomo, l'onnivolente e onnisognante, il ribelle della luce, che ha dato il fuoco agli uomini anzi è il fuoco stesso. Prometeo è ciò che divampa, che presagisce il futuro, la rabbiosa rassegnazione legata alla roccia e l'immortale speranza che un Ercole soccorre. È la vittima cui

l'avvoltoio o l'aquila di Zeus, antichissimo emblema dell'oppressione, divora il fegato, organo della profezia. E soprattutto è il dio imprigionato nell'uomo; come tale costituì la mitologia dello Sturm und Drang e ne colmò il figlio prediletto: il dottor Faust.

Nel libro xv di *Dalla mia vita. Poesia e verità* Goethe sottolinea effetti ancora molto tardivi e sorprendenti del prometeismo, fin dentro al *Tasso*, anzi fin nel mondo dell'*Ifigenia*. Diventato lui stesso un olimpico, scrive, dopo aver assicurato della sua attuale simpatia l'«opposizione pacifica, plastica, sempre paziente», e solo questa: «Ma anche i più arditi di quella stirpe, Tantalo, Issione, Sisifo, erano i miei santi... Ne avevo compassione, il loro stato era riconosciuto già dagli antichi come veramente tragico e, se li ho mostrati quali membri di una immane opposizione sullo sfondo della mia *Ifigenia*, devo loro senz'altro una parte dell'efficacia che questo lavoro ha avuto la fortuna di esercitare». L'opposizione al potere superiore può essere anche semplicemente una rivoluzione di palazzo - e il tardo Goethe si è limitato al concetto di rivoluzione di palazzo - ma verso il 1770, nell'epoca ascendente della borghesia, l'opposizione conteneva una vita che non voleva esaurirsi nel semplice cambio di facciata. Una vita che, almeno sul punto dell'antifilisteismo, agì ancora fin addentro alla tarda fase goethiana, quella della misura, una misura assolutamente non esangue nonostante il suo conservatorismo, e che, dichiaratamente, percorreva sempre la giusta via di pensiero. Il *Tasso* mostra ancora le fratture che discendono dalla prima redazione, rielaborata in Italia; l'*Ur-Tasso* del 1779 era tutto per il diritto e la superiorità del suo eroe sognante, anche se libertino. E Antonio, l'antagonista, nella prima stesura aveva tutti i tratti della sua odiosa origine dal mondo opposto allo Sturm und Drang, dal filisteismo, anche da quello posto in alto, e dalla assolutistica ragion di stato; per cui, perfino nel dramma rielaborato, all'inizio si presenta brusco, maligno, superbo e invidioso. Solo nel terzo atto agisce positivamente e in modo da suscitare simpatie, con calmo e riflessivo intendimento del mondo, mentre al medesimo punto di frattura Tasso per la prima volta fa la parte dell'inutile fantasticatore, inconsistente e intimamente scisso. E non dissimile è l'effetto che lo *Ur-Meister*, con la missione teatrale dell'eroe, seguita a fare anche negli *Anni di apprendistato*, nella guarigione dalla missione, nel realistico romanzo pedagogico. Anche qui il

libro i, pieno di esaltazione, mostra ancora il mondo autonomo di Meister, stracolmo di ideali, pieno di poesia e di teatro. Anche qui solo il proseguimento porta la rettifica e Sofrosyne; quel che in Tasso è la pazzia, in figure molto più basse è la miserevolezza della vita vagabonda, il vuoto della parvenza estetica. Ma se anche l'eroe ammaestrato torna alla vita attiva ed effettuale, intesa come vita veramente lodabile e di conseguenza lodata, non torna però - con chiara repulsione - in un'esistenza filistea del tipo di quella di Werner. Del tipo di quell'uomo di pratica e d'esperienza che non ha mai sperimentato l'elemento dell'esaltazione, la cui pratica è dunque priva di spirito e il cui realismo stesso è il più lacunoso. Certo nel *Meister* soltanto la «missione teatrale» mostra ancora un'eco di Sturm und Drang, ma è quella a mantenere in vita l'eroe - per mediocre che sia - e a tener lontano da Wilhelm il filisteismo, allo stesso tempo privo di senso artistico e non libero. E così il selvaggio Apollo sopravvisse a lungo, perfino allorché il dio passò in parte a marmo classico durante la fase media di Goethe (non però durante la sua simbolica vecchiaia). Fu la polifonica categoria di libertà a tener desta l'esuberanza che lo portò al *Götz*, all'*Egmont*, al *Faust*. Nel lungo inverno polare, quale l'illuminismo e lo Sturm und Drang consideravano tutta la storia feudale, il selvaggio Apollo aveva lo stesso effetto di quando il sole comincia infine ad alzarsi all'orizzonte. «Aria divina - libertà! libertà!» sono le ultime parole di Götz morente; ed Egmont, l'eroe nazionalrivoluzionario, muore con una visione che rovescia in tyrannos tutto l'oceano: «Popolo bravo! la dea della vittoria ti guida! E come il mare travolge le vostre dighe, così travolgete, abbattete il bastione della tirannia e sommergetela e spazzatela via dal vostro suolo, che essa usurpa». Amarezza e speranza, questi dunque erano, e sono qui, i due affetti utopici di specie più netta ed essi governano tutti gli altri nella coscienza che si sente piena di una nuova figura.

Intenzione del sublime, gotico faustiano e metamorfosi

Ma l'uomo intero deve dare un suono pieno, e a quell'epoca era intero solo se poetava. Nel giovane Goethe quel che ribolliva mirava a lievitare e lì cercava di accertarsi di se stesso creativamente e in maniera congeniale. Particolarmente qui

albeggiava in maniera molto sviluppata un essere-avanti e un gridare-verso-l'altra-parte, proveniente dalla stessa altra parte:

Incomprensibilmente dolce un'ansia
m'incalzava a vagare per i boschi ed i prati
e dietro un velo di lacrime ardenti
sentivo un mondo nascere in me.

Questa non è soltanto fermentazione della gioventù e della svolta epocale, ma appunto la nuova fermentazione della *produzione*; difficilmente questa specie di crepuscolo in avanti è stata espressa con valentia maggiore. Con tutta la difficile aurora che vuol farsi luce, allo stesso tempo esitante ed esuberante. L'esitazione non coincide con l'im maturità dello Sturm und Drang né l'esuberanza con la sua estrosità; infatti entrambe - come si poteva percepire già nel monologo del pittore Müller, questo poeta non divenuto tale, questo ante rem della grandezza -, entrambe rientrano nell'*incubazione* produttiva. Da cui il tormento, anzi il senso di colpa da sovrabbondanza ancora muta nel *Werther*. «Perché così illimitato nel sentimento e così limitato nella forza di realizzazione? Perché questa dolce vivacizzazione della mia idea in boccio e il suo spento morire sotto l'impotenza umana? Che io me ne senta così al disopra e tuttavia non possa dire "tu sei tutto quel che potresti essere", ecco, ecco dove risiede il mio tormento». E la stessa oppressione del nuovo, risiedente proprio nella volontà di espressione, prima che Werther-Goethe possa fondare il suo successivo paesaggio o l'abbia fondato: «... amico mio, quando scende il crepuscolo intorno ai miei occhi e il mondo intorno a me e il cielo riposano tutt'interi nel mio animo come la figura di un'amata, ho spesso nostalgia e penso: potessi esprimerlo di nuovo, insufflare al foglio quel che così pieno e caldo vive in te, così che divenisse lo specchio della tua anima come la tua anima è lo specchio del Dio infinito!». Il desiderium è l'essere più certo e l'unica qualità onesta di tutti gli uomini; il desiderium che prenda forma ciò che così chiaro albeggia, che negli oggetti stessi rivolge una domanda e cerca il suo poeta, con uno sguardo per così dire esortante, è l'avere e non avere stesso. Il non-avere di Werther nell'avere costituisce perciò in un'altra sfera, certo smisuratamente più ampia e profonda, quella del *Faust*, tutta quanta l'inquietudine, al leggio, cominciando a mezzanotte, proprio dietro un precedente,

già crollato mondo dell'enunciato, che non era divenuto enunciato né della natura interna né di quella esterna, né in efficacia né in seme. Ma all'esitazione e anzi alla catastrofe corrisponde nella produzione anche il suo momento contrario: l'avere nel non-avere, ovvero la forza inconcussa dell'esuberanza. La forza ci conduce al novum della costruzione; da cui la confessione weimariana a Lavater: «Questa brama di innalzare quanto più alta possibile nell'aria la piramide della mia esistenza, la cui base mi è data e fondata, predomina su tutto e non consente neanche l'oblio di un attimo. Non posso mancare l'appuntamento con me stesso, sono già avanzato negli anni e forse il destino mi spezza a metà e questa torre di Babele resta mestamente incompiuta. Almeno si deve poter dire che era arditamente concepita e se vivo, le forze devono, Dio volente, bastare a compierla». In questa forza, dedicata a ciò che non è ancora attuato, la produzione vede già la fine che articola e porta a casa; l'aurora, che ha visto tanto mondo nuovo scivolar via e nascere, contiene già l'edificato-salvato e quel Linceo, che lo annuncia alla fine della vita di Goethe:

Il sole cade, le ultime navi
entrano allegre nel porto.
Un grande naviglio lungo il canale
è in punto di giungere qui.
Battono gai colori nel vento, le fiamme;
rigide stanno le antenne, raccolte le vele.
In te, porto, è felice il marinaio.
Nell'ora estrema ti saluta la fortuna.

Il tempo supremo è quello dell'attimo adempiuto, e intorno a questo, allo squadernamento del suo segno e allo sgravio del suo contenuto, erano mosse o accampate tutte queste visioni creative, intorno all'utopia del qui ed ora esaurientemente detto. Ogni produzione significa un po' di settimo giorno della creazione, come enunciazione di qualcosa prima non detto, auscultazione umana di qualcosa prima non ascoltato. E il *Canto del viandante nella tempesta*, vicinissimo alla fonte della produzione goethiana, colpisce sia quando la tempesta ti porta via sia quando si placa intorno a un centro effusivo, intorno al «fuoco chiaro che dispensa calore» della casa, intorno all'«intimo calore, calore dell'anima, centro dell'anima... cuore delle acque,... midollo della terra»,

nell'uomo e nella natura.

Alle immagini interne dovettero risponderne di esterne, altrimenti né le une né le altre sarebbero emerse. Il giovane Goethe non riteneva che un «ambiente rado e magro» fosse adatto a questa eco reciproca. Il vecchio se ne ricorda in maniera significativa nel libro vi di *Dalla mia vita. Poesia e verità*: «Certo è però che i sentimenti imprecisati e vasti della gioventù e dei popoli incolti sono i soli adatti al sublime che, se deve essere eccitato in noi da cose esterne, informe o plasmato in forme incomprensibili, deve circondarci con una grandezza di cui non siamo all'altezza». E con simile divagazione nel libro VIII del *Meister*: «L'inclinazione della gioventù al mistero, alle cerimonie e alle grandi parole è straordinaria e spesso un segno di una certa profondità del carattere. In questi anni si vuole sentire toccata e commossa tutta la propria natura, anche se in modo oscuro e vago. L'adolescente, che intuisce molte cose, crede di trovare molte cose in un mistero, di mettercene molte e di dover agire attraverso il mistero». Se ciò si riferisce alle cosiddette società ermetiche, al rosacrocianesimo con cui da studente egli venne del resto in contatto, al sal philosophicum e al mondo della signorina von Klettenberg, non si riferisce meno però a quel tocco di imprevedibilità, senza di cui la giovane produttività non troverebbe affatto forma. A parte la forma levigata di quell'epoca galante, oppure la forma lisciata-epigonale dell'era neo-classica, oppure quella falsamente e cioè banalmente naturalistica, le quali tutte sono soltanto clichés, non forme della realtà, che è intricata e ricca di risvolti. Sublimità e mistero legittimo, come immagini speculari e risposta al proprio «corteo di nubi e irraggiante eccesso di senso», il giovane Goethe li scoprì unicamente in opere che fanno proprie nubi, boschi, infittimenti e feconde oscurità: liricamente in Pindaro, drammaticamente in Shakespeare. Da qui addirittura l'espressione di Goethe nelle sue note al *Rameau* di Diderot, concernente molte altre cose oltre Shakespeare e Calderón, inconfondibilmente riferita al necessario barbarizzare nel *Faust*, l'espressione profondamente umana, e che non suona per nulla classicistico-imperialistica: «È nostro dovere conservarci coraggiosamente all'altezza di questi barbari vantaggi, poiché non raggiungeremo certo mai i privilegi antichi». E sul piano architettonico la consonanza di Goethe con un gotico che allora veniva davvero considerato barbarico, si era destata da lungo tempo alla visione della cattedrale di Strasburgo,

del suo mondo boschivo, della sua eccezionalità come humanum: «A pochi fu dato coltivare nell'animo un pensiero babelico, grande, intero, e per necessità bello fin nelle più piccole parti, come alberi di Dio; a meno ancora di incontrare mille mani tese, di scavare alla base della roccia, di edificarvi sopra ripide altezze come per incanto e poi morendo dire ai figli: resto tra voi nelle opere del mio spirito; terminate quel che ho cominciato, fino ad andare nelle nuvole!» (*Sull'architettura tedesca*, 1773). Immanenza di soggetto e oggetto in tutto ciò e in tutta la sua estensione, anche in quelle affinità elettive veramente protoplastiche in cui *produzione e spirito della terra* si aiutano a vicenda, fino a permutarsi:

E quando la burrasca scroscia nel bosco e stride,
se rovinando enorme schianta il pino i rami prossimi
e i tronchi prossimi precipita
e al crollo tuona in eco opaca il colle,
a una difesa caverna mi guidi allora, mi mostri
allora a me medesimo e nel mio proprio essere
s'aprono arcani stupendi e profondi.

Qui la sublimità di una ormai familiare trasformazione dell'attività di formazione arriva lontano, nella inesaurita misura e smisuratezza del genio o della natura, non importa. Questa trasformazione non cessa nemmeno nel più freddo trapasso dalla percezione protoplastica a quella plastica e, quale *metamorfosi*, è l'impulso formativo che spinge alla perfezione della specie e che è identico alla produzione. «Forma plasmata che vivendo si sviluppa», certo, qui c'è un che di preordinato, una staticità che congela il novum:

Ma all'interno la forza delle creature più nobili
si trova chiusa nella sacra cerchia di un vivente
formarsi.

Questi confini non li allarga un dio, la natura li onora:
perché solo così limitato il perfetto è stato possibile.

Così dice la poesia didascalica *Metamorfosi degli animali* e pone limiti, una specie di entelechia aristotelica di tipo conservativo. Ma anche nel tardo Goethe la forma plasmata c'è solo come forma che si sviluppa, non come manifestamente data; non è una cornice

bell'è pronta per fare e rifare forme, bensì uno scopo latente, agente sulla base di una latente idea di forma. Per quanto il conservatorismo del tardo Goethe temesse ogni produzione violenta, tanto che non capì Kleist e Beethoven, anzi non volle nemmeno credere al vulcanismo naturale nonostante i vulcani, tuttavia il fenomeno originario in ogni entelechia non è mai stato senza *formare e trasformare*; la forma plasmata non è una mummia. La teoria goethiana della metamorfosi fornisce sempre lo specchio naturale della sua stessa produzione, durata tutta la vita e anzi incredibile fin quasi alla morte, una produzione spesso arrotondata, mai però conclusa. L'esistenza è qui bensì tracciata in cerchi e c'è una legge secondo cui viene ordinato ogni essere vivente, ma i cerchi goethiani non costringono le manifestazioni; e il profilo propriamente entelechetico, in quanto non solo conservazione ma anche sviluppo di se stesso, è tracciato sempre in linee punteggiate utopiche. Ancora in estremo, nei *Quaderni di morfologia*, alla statica, che si è soliti collegare con la parola «forma», Goethe ha contrapposto le seguenti frasi: «Per il complesso dell'esistenza di un essere reale noi tedeschi abbiamo la parola "forma". Pronunciandola, astraiamo da ciò che può muoversi, supponiamo che sia stata stabilita, conclusa e... fissata una connessione omogenea. Ma se osserviamo tutte le forme..., troviamo che mai occorre un che di saldo, immobile, concluso, ma che piuttosto tutto oscilla in un incessante movimento. Perciò la nostra lingua suole usare con sufficiente pertinenza la parola "formazione" sia per ciò che è stato prodotto sia per ciò che è in procinto di esserlo. Se vogliamo dunque introdurre una morfologia, non possiamo parlare di forma; ma quando usiamo questa parola, con essa pensiamo sempre solo l'idea, il concetto o qualcosa che per l'esperienza è immobilizzato solo in quel momento. Ciò che è stato formato, viene subito trasformato e, se vogliamo in qualche misura pervenire alla contemplazione vivente della natura, dobbiamo mantenerci mobili e formativi secondo l'esempio che essa ci dà». E pertanto nemmeno a Faust dà pace in un cielo che è forma; anzi di innalzamento, che perfino in paradiso gode di utopie ancora per l'eternità, qui ce n'è piuttosto troppo che troppo poco. Per il giovane Goethe la produzione era elettivamente affine con ogni succosa formazione, per il Goethe vecchio essa era vicaria della fantasia obiettiva e dei suoi oggetti significativi, cioè contenenti entelechia. E il teorema di Aristotele, secondo cui il

movimento è «entelechia incompleta», sarebbe stato graditissimo a Goethe. L'anelito del giovane era che dalle sue dita sgorgasse una creazione piena di succo. E l'esigenza dell'uomo maturo fu che questo sgorgare come fa la natura fosse anche un formare come la natura, con l'interna necessità della configurazione naturale e dei suoi prodotti (un salone antiquario, misterioso in pieno giorno). Il *mondo stesso* è qui produttività verso il suo pieno contenuto, ovvero un *Faust materiale*, che in tutte le metamorfosi si trasforma perché davanti a lui passa la lontana identità, chiamata non soltanto Margherita.

Ariel e la fantasia poetica

Gli antichi pittori hanno vissuto da probi e lavorato da artigiani. Invece i poeti non hanno mai formato una corporazione, nemmeno lì dove non avevano la libertà con cui gli uccelli cantano. In parte erano ospiti paganti alla mercè dei potenti, in parte la poesia, diversamente dall'artigianato del pittore, era considerata arte cavalleresca. Ma la vita di poeta che svolazza con la sua peculiare libertà (o almeno sembra) era anche oggettivamente meno legata agli usi dell'artigianato. La produzione poetica non esige la manipolazione dei colori e il lavoro a più mani in bottega con maestro e aiuti. Per quanto la poesia comprenda in ogni punto artigianato nel senso di esercizio e conoscenze tecniche, un artigianato tramandato e sviluppato poi dal maestro, la fantasia è però in questo caso molto più straripante ed esplorativa. Infatti, a differenza dalle arti figurative, essa ha dalla sua parte la lunga via del tempo e su di essa l'avventura anche in senso mediato, il procedere della ricca azione. E' questa a essere spinta dalla capacità poetica stessa e a esserle sia inscritta sia preordinata. Indubbiamente le regole poetiche del diciassettesimo e diciottesimo secolo limitavano la fantasia poetica, però hanno tutta un'altra origine rispetto alle vecchie regole artigianali. E fu Shakespeare, stella di altezza suprema, che alla capacità poetica diede un simbolo veramente alato: si chiama Ariel. Prospero, nella *Tempesta*, ha la sua bacchetta magica, ma il miglior aiutante è Ariel, che ama il padrone:

Ehilà, gran maestro!

Mio venerabile signore, salve!
Eccomi qua per eseguire Quello che piace a te.
Si tratti di volare, nuotare,
Tuffarsi nel fuoco, cavalcare
I ricci delle nubi -
Al tuo comando imperioso
Si piega Ariel
Con tutti i suoi aiuti.

Ariel è il pneuma e la metamorfosi che fa slanciare il mondo addirittura oltre le sue rispettive entelechie, con rapimenti quanto mai ghiotti. Ariel, il più grazioso di tutti gli spiriti della libertà, agisce sul piano favolistico di Shakespeare in una fantasmagoria che aiuta quasi illimitatamente a raggiungere un lieto fine. Su desiderio di Prospero organizza il fittizio nubifragio, si trasforma in tempesta e fuoco, partecipa delle farfalle e delle rondini, si trasforma in una ninfa d'acqua. Suscita la musica udita da Fernando, con tutta l'incerta topica, propria della più pura arte temporale: «Dov'è mai la musica?», chiede stupito Fernando. «Nell'aria? In terra?» E' con questa libertà di Ariel che i grandi trascinatori della poesia hanno violato le situazioni spazio-temporali per conseguire incontri più ricchi o più concentrati. E' così che Shakespeare fa parlare di Aristotele il suo Ettore, e Teseo può avere a che fare con Oberon e Titania. E' così che il Faust di Goethe ed Elena possono apparire sposi in una Sparta gotica dopo che Faust, sotto veste di duca normanno, ha protetto la reduce da Troia da un attacco di Menelao. Così tempi e spazi vengono qui incantati - con un fortissimo compenetrarsi della fantasia poetica e delle sue forme significative, che si intersecano nonostante tutta la loro caratterizzazione. Ancora nessuno ha intrapreso uno schizzo di tutti questi mondi di sogno della fantasia poetica; nel continuo fluire di tutti i suoi archetipi ed entelechie, esso dovrebbe risultare complicatissimo ed essere più simile a un caleidoscopio che a un quadro d'insieme. Non per nulla Goethe ha invocato Ariel quando dalla rappresentazione tipologica è passato a quella allegorico-simbolica: Ariel sta anche sul portale della seconda parte del *Faust*. E agisce anche nella *Pandora* di Goethe, non nominato, però come Fantasia, questo Eros particolare, che non dà principio a tutto ma che completa tutto in immagini più belle. Ariel, che da aria diventa nube variopinta, vivifica i doni di Pandora, il

contenuto del suo vaso, l'incanto bello in assoluto:

E lieto un lampo di stella partì dal vapore
e subito un altro; altri veementi seguirono.
Guardai, in alto e sulla nuvola già svolazzavano
lieti amabili dèi, in variopinta schiera.
Pandora me li mostrò e me li nominò:
là, disse, vedi brillare e montare la gioia d'amore!

...

Accanto, proseguì, letizia di gioielli trascina
ondeggiante strascico di lunga veste.

Più alto però sale, con serio e pensoso sguardo di
signore,

una figura possente che sempre si spinge in avanti.

...

Altri ancora si fondono in cerchio l'uno nell'altro
obbedendo al fumo che ondeggia in qua e in là,
tutti però in dovere d'essere la gioia dei tuoi giorni.

E questo Ariel non compare soltanto come «desiderabile inganno fatto di fumo», e dunque come spirito aereo dell'illusione, ma dietro c'è e si inchina la bellezza stessa: Pandora, la forma fantastica formata e inviata dagli dèi stessi. Il mondo in sé è per Goethe una pan-vita in cui è insita la bellezza e cui è strettamente subordinata la felicità contemplativa dell'arte. A procedere da questa visione, e completamente al suo interno, la fantasia di Goethe costruisce il suo secondo mondo: non un mondo recondito, che abbandona i fenomeni, ma un mondo che traspare e dà ai fenomeni il loro significato e anzi li salva. E' qui inevitabile eccedere un po' sul già plasmato, sia nel soggetto e nelle figure inquiete (Tasso, Faust, lo stesso Wilhelm Meister) sia soprattutto nell'obiettività stessa, artisticamente configurata. I romantici non avevano del tutto torto quando si sentivano vicini sia il giovane Goethe del canto popolare sia quello tardo del simbolismo ovvero dell'«infinità innata alle cose»; a questo proposito Goethe diceva quel che loro non riuscivano a esternare, egli realizzava mentre loro per lo più giravano intorno al problema o addirittura si limitavano a declamazioni. E la fantasia stessa, quella del canto popolare così come quella del ricco simbolismo, conserva con Ariel l'ingenuità senza cui non si verifica assolutamente una creazione

ma solo convulsioni e svolazzamenti. In questo punto Ariel è assolutamente uguale al divino fanciullo Krishna della saga indiana, cui la madre apre casualmente la bocca, e all'interno del suo corpo vede lo smisurato splendore del cielo e di tutto il mondo; ma il bambino seguita a giocare tranquillamente e sembra non saperne niente. Così è fatta l'ingenuità con cui Goethe ha prodotto anche le figure più sentimentali in senso schilleriano: Mignon, Tasso, lo stesso Faust. Il grande poeta non ha l'alternativa di essere natura oppure non esserlo e cercarla, secondo l'antitesi in base alla quale Schiller ha descritto rispettivamente il poeta ingenuo e quello sentimentale. Come grande poeta, invece, *egli è natura e contemporaneamente la cercherà*, e si tratterà della natura vista poeticamente, spinta immanentemente in azioni e figure oltre l'incidentale, l'esitante, il ristagnante. In tal modo non si realizza qualcosa di grottesco, come invece in poeti che si sono impadroniti solo di mezzo Ariel e certamente solo di mezza Minerva, come dicevano gli antichi: e cioè un grottesco che non supera il corso delle cose, ma che gli si sottrae unicamente in via soggettiva e arbitraria. Ma la fantasia esatta, del genere di quella che colmava Shakespeare e Goethe, non è mai rivolta a una possibilità arbitraria pura e semplice, bensì a una possibilità obiettivamente possibile; così che le luci del loro teatro non rendono più arbitrari ma al contrario più conseguenti i caratteri, le passioni, le situazioni, e il mantello magico di Faust trascina in avventure mediate dal mondo e dalla sua tendenza, mentre esse lo accrescono in un pre-apparire artistico senza svagarne fuori. La fantasia poetica, che non forma nulla soltanto a metà, dà così a ciascuno dei suoi oggetti la capacità di spingere fino in fondo il suo mestiere, il suo amore, il suo coraggio, il suo dolore, la sua felicità, la sua vittoria, eventualmente anche le sue debolezze e la sua ridicolaggine, e proprio per questo è immanentemente concreta. Anzi persino il meraviglioso di Ariel nella sua forma poetica resta unito al naufragio, alla tempesta, al fuoco, alla felicità amorosa di questo mondo e lo completa senza spezzarlo. Questa fedeltà al mondo nonostante ogni eccedenza, questa eccedenza mantenuta nella fedeltà al mondo sono semplicemente la misura estetica; se non viene mantenuta, allora la fantasia cade nel grottesco, come già detto, in quanto semplicemente si sottrae al reale in maniera soggettiva e arbitraria, oppure - con un modo certo compiutamente diverso di sottrarsi, saltando al di là di tutto il mondo

estetico-entelechizzato - trascende nella religione. Nella non-più-creatura dello sfondamento, nel non-più-mondo del meraviglioso trascendente. La fantasia poetica però è e resta votata ad Ariel, allo spirito dell'aria che nell'elemento facilmente fendibile si muove sopra la terra, senza però mai lasciarla e senza esplodere nel proprio fuoco. Nel riflesso multicolore questa fantasia vive di una vita che viene spinta alla sua fine immanentemente perfetta. Così è fatta l'utopia libera ma fedele al mondo, tutta peculiare, dal cui sogno di trasformazione viene la produzione poetica, e verso il cui mondo senza delusione quest'ultima va.

Il demonico e la chiusura allegorico-simbolica che dice se stessa

In tutto ciò nessuna forza produttiva resta sicura per sé e per gli altri. Goethe la faceva scaturire in un luogo in cui la luce non brilla, o non così ovviamente, e la chiamava demonica. Il demonico non è per lui il buio in assoluto bensì il buio che esercita potere. Potere seducente o dominante e potere della malia, che evoca spavento e piacere intrecciati, e allettamento mediante lo spavento. Questo lato del demonico è stato sempre simboleggiato dal serpente ma anche dal fuoco. Inoltre nel buio che esercita potere è importante il fatto che esso sta nel chiuso e che dunque con tutto il suo innegabile e spesso energico influsso su altri non esce fuori di sé, anzi nei casi infelici si ritrae, fino al cupo kitsch. A causa di tale chiusura, perfino la vitalità che è spesso connessa col demonico mostra, nonostante tutto lo splendore, un alone notturno intorno a sé. Indicativa di questo nero splendore è la figura di Don Giovanni, schiettamente demonica; un che di maniacale, agente fortissimamente verso l'esterno, è qui prigioniero di se stesso; e così, nonostante il suo straripare, nasce al tempo stesso un imprigionamento del demonico in un'indicibile interiorità. Kierkegaard, che doveva intendersene, dice a questo proposito, con ristrettezza da pastore di anime e tuttavia cogliendo nel segno: «Questo è nell'esistenza un fatto di senso profondo, cioè che la non-libertà rende prigioniera se stessa. La libertà è sempre comunicante..., la non-libertà si chiude sempre di più e non vuole comunicazione» (*Werke*, Diederichs, vol. v, p. 123).¹³ L'opposto del chiuso è il manifestarsi; per lo più, però, il demonico non dice se stesso ma esplode atavicamente. E non a parole; la sua espressione

più leggera e frequente, generatrice di mostruosità, non è nemmeno individuale, come ci si dovrebbe aspettare per via dell'interiorità, non si verifica solo in e intorno a tali particolari personaggi, bensì è l'ubriacatura di massa, seppure per lo più causata da tali personaggi. Essa va dalle possessioni delle menadi, dei guerrieri furiosi, fino ai pogrom delle crociate e all'aggressione invertita dei flagellanti, dall'ebbrezza della battaglia al Terrore bianco. In tutto ciò il demonico non comunica, anche se entra nella massa e diventa addirittura collettivo. Al contrario, l'antica chiusura è conservata anche nella sua esplosione collettiva; quel che appare comunicazione è solo contagio e alla base c'è la medesima solitudine come massa. Al non-divenir-manifesto di ciò che è chiuso corrisponde, nell'ebbrezza demonica di massa, la fondamentale assenza di intelletto, critica, autocontrollo, giudizio; è perciò anche il tempo migliore per la qualità più inaccessibile alla comunicazione come alla chiarificazione: per la stupidità. Ma certo - e ciò è decisivo per il fenomeno sottolineato da Goethe - vive anche una specie di demonismo *propizio*, e questo, senza perdita dell'abissale e del forte, sa come divenir manifesto. I suoi luoghi sono la rivoluzione liberatrice e, ciò che Goethe celebra a partire dal *Canto del viandante nella tempesta*, il genio produttivo, plasmatore del nuovo; la sua manifestazione non è l'ebbrezza ma l'entusiasmo. L'ebbrezza mostra solo impulso al sacrificio, l'entusiasmo invece possiede il coraggio del sacrificio, l'ebbrezza perde ogni oggetto e realtà, l'entusiasmo invece possiede coscienza, conoscenza del contenuto oggettuale, che comunica fedeltà allo scopo. Il demonismo sfavorevole e che resta cupo non incontra, nemmeno nell'arte, alcuno sguardo che esso stesso getti ma solo un elemento atavicamente numinoso come lui, mostruoso e non immane, oggetto di spavento, non di rispetto. Invece il demonismo propizio, il demonismo della luce, appare dovunque lo spavento sia l'inizio del bello, non la sua fine; dove il numinoso non sia inadeguato alle parole di Goethe, come a una consolazione sul limine: «E' lontano e greve pende un velo di rispetto». E' dunque questo *demonismo propizio* che regge in Goethe in ultima analisi le molteplici manifestazioni dell'esperienza demonica degli uomini e della produzione.

Ciò è istruttivo perché in tal modo si aggiunge ancora un altro suono a quello dell'arpa. Ariel, il gioco leggero, dorato, alitante, certo a sua volta non del tutto sicuro, si accresce di una sfiga che

certamente a sua volta non resta così. Come suo elemento appare quel che non soltanto lo Sturm und Drang chiamò forza; un colpo di zoccoli del cavallo alato e, solo dopo, la sorgente. Goethe comunque riassume a volte il demonico oscuro e propizio anche in modo avalutativo: demonico è per lui tutto quel che si presenta con la forza della natura immediata, che sia una terribile mostruosità o una divinità veggente. In principio lo respinge addirittura da sé: «Nella mia natura non c'è, però gli sono sottoposto». Addirittura non lo riferisce *in via essenziale* all'eccellente o al produttivamente significativo, e le parole suonano allora spaventosamente profetiche: «Ma questo demonico appare nel modo più terribile se si presenta come predominante in una persona... Non sono sempre gli uomini più eccellenti, né per spirito né per talenti, e raramente si raccomandano per bontà di cuore; ma da loro si sprigiona una forza immane ed esercitano un'incredibile forza su tutte le creature, anzi addirittura sugli elementi, e chi può dire fino a che punto arriverà un tale influsso? Tutte le forze etiche coalizzate non possono nulla contro di essi; invano la parte più chiara dell'uomo vuole renderli sospetti come ingannati o come ingannatori; la massa ne viene attratta comunque». Ma se Goethe vuole in tal modo tener lontano da sé il demonico oppure portarlo a una certa prudente distanza dall'eccellente in generale, in seguito ha però superato entrambe le limitazioni; infatti egli ha raccordato col demonico sia delle nature significative, sia soprattutto la produttività suprema, dunque la sua propria. Federico II, Pietro il Grande, Napoleone, Byron, Mirabeau, Goethe li ha chiamati demonici, non solo nella loro passione ed energia ma anche nella loro insuperabile sicurezza. Perfetta diviene però la connessione del demonico - e precisamente sotto l'aspetto dell'ossessione lucida - con la produzione poetica: «Nella poesia c'è senz'altro qualcosa di demonico, e in maniera eminente in quella inconscia, in cui tutto l'intelletto e tutta la ragione hanno poco da dire e che perciò agisce al disopra di tutti i concetti». E, pienamente deciso, a Eckermann, nel marzo 1828, parlando a proposito della pubertà ripetuta: «Ogni produttività di specie suprema, ogni aperçu significativo, ogni invenzione, ogni grande pensiero che dia frutto e abbia conseguenze non è in potere di nessuno ed è ben al disopra di ogni potenza terrena... E' affine al demonico, che nel suo strapotere fa con lui quel che gli piace e cui egli inconsapevolmente si dà, mentre crede di agire per proprio

impulso». In connessione con l'ispirazione fulminea, che sopraffà la coscienza, Goethe rammenta il mito dei «regali insperati dall'alto»; chiama perciò il produttivo «un recipiente trovato degno di accogliere un influsso divino». A tali interpretazioni Goethe aggiunge poi una spiegazione più convenzionale, però esse vogliono far eccellere proprio la chiusura propizia, quella che si comunica e si manifesta, la categoria della profondità produttiva contemporaneamente verso l'alto e il basso, a differenza dal demonismo che resta cupamente solo in basso. Importante è qui la caratterizzazione della sicurezza indifferenziata, certa dell'opera e feconda, collegata con il demonismo propizio e capace di indicare una direzione. Direzione di uscita dall'impulso, dal sentimento di missione di una natura ineluttabilmente produttiva, direzione a partire dalla stella che il caos vuol partorire e cui mirano, per tutta la vita, tutte le dominanti della formazione. Le opere stesse, che dunque vengono prodotte necessariamente, sono coordinate alla stella, che segnalano e scorgono come stella nova davanti alle altre. Il demone di Goethe trova e plasma il suo materiale fondamentale nel *Faust*, quello di Beethoven nell'*Eroica* e nel *Fidelio*, quello di Dante nella *Divina Commedia*; anzi, come ritiene di vedere Goethe nelle *Parole primigenie in stile orfico*, nella legge in base alla quale queste nature vengono assunte, rientra che esse debbano essere ineluttabilmente fedeli a se stesse, dunque anche al loro tempo. Al tempo cioè in cui il loro materiale fondamentale era presente ideologicamente e al tempo stesso latente utopicamente nelle sue conseguenze goethiane, beethoveniane, dantesche. Così il demonico propizio determina qui l'infallibilità della meta e principio produttivo, posto per la prima volta e per la prima volta articolato. Il chiuso che si manifesta o ciò che chiusamente si manifesta rende però da ultimo tali opere necessariamente *allegorico-simboliche*, in tutte le loro parti centrali. Cioè, le rende significative nel senso di significati fondati nel mondo dei loro stessi oggetti e perciò corrispondenti anche obiettivamente al chiuso-chiaro della produzione demonica. Viene fondato per tal via un rapporto soggetto-oggetto che non si estende soltanto ai contenuti socialmente ascendenti del tempo, ma a tutte quante le manifestazioni che si avvicinano e risuonano nel mondo dell'oggetto. A quel che in esso Goethe - con un senso che sorge solo in questo modo, un senso della natura - ha definito «misterioso nel chiaro giorno» e addirittura «sacro mistero

pubblico». Dentro e fuori: dentro, come un manifestarsi di rango che presuppone chiusura, fuori, negli oggetti da enunciare, come chiusura in cui il divenir manifesto ancora la esprime. Entrambe le cose, sia la lingua sia il contenuto materiale di tale produzione, contengono il costante interscambio fra chiusura e aurora sorgente: «Le poesie sono vetrate dipinte» - e così, come i loro oggetti e come i colori della teoria goethiana del mondo e dei colori, stanno fra tenebre e luce. Di conseguenza la forma di rappresentazione o di obiettività di questo pubblico mistero, di questo demonismo chiaro, non può essere altra che quella allegorico-simbolica; nelle prime poesie di Goethe, in diretto modo metaforico; in quelle tarde, in modo spesso trasfigurato, anzi paradossale. Dunque tali contenuti di significato non sono scritti per esteso, né un interprete si limita a tenerne i fogli alla luce, così che ne appaia la scrittura bell'e compiuta - al contrario, il loro contenuto di significato non è ancora prodotto, portato fuori bell'e pronto dal mondo; per questo il mondo stesso sta in questo fermentante processo di formazione configurante, per questo la stessa produzione geniale si trova nella postazione più avanzata dello sviluppo delle configurazioni. Produzione geniale è, per Goethe, il demonico con rasserenamento, è l'urbanizzazione del demonico, e la stessa cosa è per lui la produttività del mondo, con le sue entelechie che si sviluppano vivendo; infatti esse sono tutte altrettante allegorie e simboli viventi, obiettivamente presenti. Questo e non altro è il realismo di Goethe che dovunque cerca, trova, evidenzia «oggetti significativi»; non è un realismo della superficie ricalcata, ma del reale che in ognuna delle sue forme rappresenta la metafora di un essere che si potenzia. Quanto alla sua perfezione, certo, secondo Goethe, essa c'è già nel «coltivare sé nella natura e la natura in sé». Qui, nell'intero panteistico, il libro della natura è per lui completamente scritto, come in Giordano Bruno, anzi come in Spinoza. Ma nell'essere *in cammino delle forme*, nel vero mondo goethiano, si mostra una formazione di figure in costante trasformazione, reciprocamente riferite e pertanto allegoriche, con una simbolica stella durevole che però, chiamata eterno femminino, non è a sua volta una stella fissa ma ondeggia, ondeggia ancora.

Solo chi conosce l'anelito: Mignon

Non c'è il sentimento di una lontananza in sé, ciascuna è solo lontana da qualcosa. L'anelito a quella volta si misura secondo la lontananza e la bellezza di questo qualcosa, si accresce con esse. Vi ha però vita anche una ricerca timida, enigmaticamente nascosta; il suo verso-dove allora deve essere come vicario di qualcosa. Goethe ha esposto questa specie nella più appartata e priva di patria delle sue figure, in Mignon. Rapita da bambina da una compagnia di saltimbanchi, sottratta da Wilhelm Meister al capo di questa banda, che la maltratta orrendamente, anche dopo questo salvataggio è puro soggetto di anelito solitario e non adempiuto. Tale anelito non ha proprio i piedi per terra, dunque non è nemmeno femminile-sessuale, nonostante l'apparenza della pubertà e dei suoi turbamenti. In nessun momento, in nessun luogo questa creatura etereo-enigmatica è donna; altrimenti non potrebbe essere così irrelata. Anche con Wilhelm, Mignon ha un rapporto enigmatico: egli non ne è l'amante, nonostante la formula con cui lei gli si rivolge nella poesia, e nemmeno protettore e padre; egli è l'uomo come patria, presso il quale lei ha sperimentato per la prima volta calore, ed egli non viene nemmeno amato come essere umano, ma attraverso di lui brilla e agisce ciò che è agognato come Italia, che non è nemmeno agognata come Italia, ma come la «salda casa» che è di là. I suoi unici legami, a parte quello inautentico con Wilhelm, cioè quelli con Felix e l'arpista, sono quelli di una situazione a tratti affine, nient'altro. La bambina, solitaria fra gli adulti, si sente attratta verso Felix, l'altro bambino: un'ingenua verso un ingenuo. La creatura solitaria, segnata dal dolore, si sente attratta verso il vecchio solitario e segnato dal destino: la natura musicale verso il musicante. In questi rapporti non c'è niente di materno, niente di femminile; Mignon resta asessuata, liberissimo soggetto dell'anelito, addirittura fino alla lotta esterna contro la specificazione dei sessi, a proposito del vestito da ragazzo. Che lì non sia inteso niente di ermafrodito, di bisessuale, bensì sia segno di fuoriuscita da ogni colore sessuale dell'anelito, lo mostra l'ultimo canto di Mignon: «E quelle celesti forme / non chiedono di uomo o donna». L'anelito di Mignon non è nemmeno passivo, al contrario di quello erompente e attivo di un Tasso, di un Faust, perfino di un Wilhelm Meister; se fosse passivo potrebbe convivere bene con quello femminile. Bensì anche a livello amoroso è un anelito per così dire anonimo e perciò del tutto disomogeneo al rapporto uomo-donna. Disomogeneo,

dunque non ascetico; perciò Mignon può perire per il fallimento di un rapporto erotico con Wilhelm. Ma non perisce nell'erotismo e per sua causa, bensì, di nuovo, unicamente nel totale, libero ondeggiare del suo anelito, nella trasparenza del suo erotismo, nella costante infinità del suo contemporaneo avere e non avere. Questa situazione non esce mai dalla distanza, il suo affetto non può mai trovare approdo in terra, resta irreal e sempre soltanto un apparire, non un divenire in direzione dell'essere. Perciò il medico nella sua diagnosi dice a Wilhelm poco prima della morte di Mignon: «La strana natura della buona bimba... consiste quasi esclusivamente di un profondo anelito; il desiderio di rivedere la sua patria e il desiderio di Lei, amico mio, sono, potrei dire, le sole cose terrene in lei; tutte e due si prospettano solo in un'infinita lontananza, tutti e due gli oggetti giacciono irraggiungibili dinanzi a quest'animo singolare». A causa del suo silenzio e del suo ammaliante ammaliamento questo anelito, così come tutta la figura di Mignon, per quanto poco naturale sia, è indubbiamente demonico. Natalie ha ben riconosciuto l'ossessione nell'io a malapena sviluppato di Mignon e la rammenta a Wilhelm: «Ella gli narrò in generale della malattia di Mignon: che la bimba a poco a poco era consumata da alcune profonde sensazioni e che nella sua grande eccitabilità, ch'ella però nascondeva, spesso soffriva in modo violento e pericoloso di un crampo al suo povero cuore... Quando questo pauroso crampo era passato, la forza della natura esprimeva di nuovo in violente pulsazioni e spaventava la bimba per l'eccesso, come prima l'aveva fatta soffrire per difetto». Ma di nuovo niente sarebbe più sbagliato che restringere questa specie di demonismo alle donne-bambine e ad altri esseri a mezz'aria, alle fanciulle-fiore di Klingsor o alle ondine senz'anima in cerca dell'anima; al contrario, Mignon non è altro che anima e vaga lontano, molto oltre l'uomo. Quest'anelito va sempre verso l'incondizionato; così il soggetto dell'anelito in sé, in quanto anelito anonimo, nella tenera immagine di Mignon diventa un simbolo che sale liberamente, un simbolo archetipo che si dipana da sé. La tarda spiegazione dell'origine di Mignon alle sue esequie, a opera dello zio ex machina, non è una spiegazione ma una frattura nella concezione di questa figura, un trapasso in un altro genere; ciò comunque non riguarda più Mignon, ella è morta. Vivo è però l'archetipo Mignon, il più delicato e utopico che sia mai sorto dalla giovinezza. Ed esso aggira e travalica tutti i personaggi

e le entelechie apparentemente saldi del mondo goethiano. Nel *Meister* esso sta al difuori della bohème e della society, non può avere una collocazione sociale, né è scorgibile nel complesso del divenuto. Da sempre noto, esso si colloca nella radicale esperienza dell'anelito da parte di quasi ogni uomo, soprattutto nella sua giovinezza, e sta lì disomogeneo a tutto ciò che nella configurazione è già noto, è già divenuto noto. L'archetipo di Mignon è dunque esattamente esperito e indagato, dunque per nulla romanticamente esagerato, né è poi, come dicono gli inesperti, una cosiddetta ironizzazione del romanticismo. (Che cosa sono allora i canti di Mignon, tra i più autentici e belli di Goethe?) La ricerca di Mignon non ha, o non ha ancora, anni di apprendistato, ma ciò non dice nulla contro questo segno premonitore, ben esistente e assai delicato, che ha trovato posto nell'opera di Goethe e proprio in questa - qualcosa di non ancora divenuto, di ignoto, che parla davvero attraverso il fiore. «Il vero discepolo», così termina il certificato di Wilhelm Meister che ne conclude gli anni di apprendistato, «impara a sviluppare dal noto l'ignoto»; certo, ciò è goethiano, ma il simbolo dell'anelito, Mignon, e il suo contenuto mostrano la circolazione di un residuo che quantomeno non è sviluppabile dal già divenuto noto e non vi si colloca. Anche ciò è goethiano, altrimenti oltre Mignon non ci sarebbe anche l'incomparabilmente più determinato Tasso e anzi nemmeno il non-sentirsi-a-casa-propria di Faust. Se l'accennato residuo, «insoddisfatto ad ogni istante», in altri luoghi, pieni di eruzione e configurazione, si chiama Tasso o addirittura Faust, non senza giustificazione, come residuo tacito e contenuto, si chiama Mignon o l'anelito par excellence, qui così poco eccellente.

Significativo che tutto in lei risuoni e dunque solo in questa forma non sia chiuso. Le sue canzoni le canta, di rado le dice e allora solo «con grande espressione», che appunto tiene tutto indietro: «Non dirmi di parlare, dimmi di tacere». All'anelito incondizionato sono interdetti, come l'amore, l'amicizia e il suo dialogo: «Solo un giuramento suggella le mie labbra, / e solo un dio le può dischiudere». In tre canzoni Mignon canta l'eros che tutto ha iniziato e in cui lei termina. «Solo chi conosce l'anelito / sa quel ch'io soffro!» - un ardore e un movimento che segue lontano l'amato e che va ancora molto oltre, e tuttavia è confinato impotente nel qui. Poi il canto sull'Italia, travolgentemente concreto nella strofe iniziale, descrizione che è mera poesia,

fenomeno che è esso stesso dottrina: «Fra le foglie oscure ardono le arance d'oro, / un vento lieve alita dal cielo azzurro; / placido il mirto, ed alto sta l'alloro. /... Laggiù laggiù / vorrei andare con te, o amato mio!». Ma è anche un'Italia inesistente, che è così nel sentire, è un état d'âme, il paesaggio di questo stesso anelito, il suo Orplid. Perciò non soltanto l'Italia viene riconosciuta da Mignon come tale paesaggio, ma l'Italia stessa, l'oggetto come soggetto, vede e riconosce Mignon che arriva: «Statue di marmo s'ergono lì e mi guardano: / povera bimba, cosa t'han mai fatto?». Sono marmi compassionevoli, fatti come protettori e padri, e in essi l'anelito è sostegno a se stesso. Non l'ultimo, però, poiché in quello spazio di Mignon che è l'Italia ce n'è un altro: la «sala del passato», in cui ella viene sepolta, in cui dovrebbero essere incise «vita ed eternità». A quest'altro spazio è dedicato l'ultimo canto di Mignon: «Lasciatemi sembrare, finché io arrivi a essere, / non mi togliete la bianca veste!»; la bianca veste non è dissimile dal «vestito etereo» di Faust, nel suo ultimo paesaggio di desiderio. Le tre canzoni di Mignon cantano perciò tre potenziamenti dell'anelito e una ricezione triplicemente potenziata a opera del loro proprio contenuto, sempre meno distratto. Il contenuto resta patria lontana; in Mignon, che è il soggetto più fine, più puro, più quieto dell'anelito goethiano, ogni desiderio va a quella volta; senza le vie traverse e cosmiche delle grandi figure goethiane dell'anelito, quelle titaniche. E in ciò si rivela che Goethe non ha soltanto concepito sempre, come diceva, l'ideale in forma femminile, ma, poiché quell'incondizionato anelito che è Mignon è pur sempre primariamente una fanciulla, vedeva in tale forma anche il *tendere* all'ideale. L'ideale stesso però, nel suo allettamento, non gli appare mai passione così asessuata come gli è apparso l'eros di Mignon e come esso appare a Mignon. Alla fine le forme celesti di Goethe fanno proprio domande su uomo e donna, cioè, forse non ne fanno sull'uomo, però gli rispondono - quali presagite Margherita, Elena, Pandora - in forma di donna. Mignon, il puro *soggetto* dell'anelito, non può divenire per il poeta *oggetto* dell'anelito ma l'elemento mariano che è in lei emerge senz'altro anche nel *Meister* con quella leggiadria che viene dalla grazia divina. Dunque indubbiamente non come Mignon, ma in rappresentanza di ciò che in lei viene significato, in una donna che la capisce, cioè nella bella cavallerizza che arriva in soccorso di Wilhelm quando questi, ferito da briganti, giace a terra. «In

quell'istante... la viva impressione della sua presenza agì così stranamente sui suoi sensi di già incantati, che tutt'a un tratto gli parve come se il capo di lei fosse circondato da raggi, e sopra tutta la sua immagine si stendesse a poco a poco una luce splendente... Vide ancora caderle il mantello dalle spalle, erigersi avanti a lui la nobilissima figura circonfusa di raggi, e la sua anima s'affannava sulle orme della scomparsa attraverso selve e dirupi». La bella viene poi incontrata e rivelata come Natalia, la stessa che aveva per prima riconosciuta e descritta la strapotente ossessione in Mignon, allo stesso modo in cui la calma riconosce e circoscrive l'inquietudine. Nella visione dei raggi si scorge già l'immagine pia, tedesco-meridionale, dunque l'aspetto cattolicheggiante di cui il poeta del cielo faustiano è stato così ingenuamente sospettato. Lo si sarebbe potuto percepire già alla lunga, lieve, bianca, alata veste angelica con cui prima della morte a Mignon piace e deve farsi vestire. L'anelito ha raggiunto il suo lungo sguardo, la sua figura quale Mignon goethiana - in Mignon, suora nel convento trappista dell'amore.

Desideri come presentimenti delle nostre capacità

Però il mattino vivente albeggia non solo anelante ma anche attivo. Per esso c'è un divenire nello stesso apparire, così che effettive «forze si rasserenino». Goethe pone ciò addirittura a segno distintivo dell'uomo: «Nella ragazza si ama ciò che è, nel giovine quel che egli annuncia». Il detto di Goethe secondo cui ciò che nella giovinezza si desidera si ha in abbondanza in vecchiaia, è così spiegato, con gratitudine e speranza, dal libro ix di *Dalla mia vita. Poesia e verità*: «I nostri desideri sono presentimenti delle capacità che sono in noi e presagi di ciò che saremo in grado di fare. Ciò che possiamo e vorremmo si rappresenta alla nostra immaginazione fuori di noi e nel futuro; aneliamo a ciò che già tacitamente possediamo. E così un appassionato anticipare trasforma il veramente possibile in un reale sognato. Se ora una tale direttrice è decisamente nella nostra natura, allora a ogni passo del nostro sviluppo viene adempiuta una parte del primo desiderio, in circostanze favorevoli per via diretta e in circostanze sfavorevoli per una deviazione da cui torniamo sempre di nuovo sulla retta via». Questo sentimento goethiano tralascia di dire che

non tutti i sogni di fioritura maturano e vuole liberarsi dalla colpa dell'omissione soffrendola e riconoscendola, vuole compensare le tortuose vie di ciò che è rimasto progetto e non eseguito, attraverso la ben ordinata molteplicità di quanto è stato messo al sicuro. E compensarlo in maniera tanto più soddisfacente in quanto la vecchiaia di Goethe, segnata da pubertà ripetute, almeno non ha mai voltato le spalle alla propria gioventù, nonostante le rinunce. Il giovane Goethe scriveva nel 1771 a Salzmann: «Il mio nusus in avanti è così forte che di rado posso costringermi a riprendere fiato e guardare indietro». E nel 1823 dice il vecchio Goethe al cancelliere von Müller: «Non c'è passato di cui si debba desiderare il ritorno, c'è solo un eterno nuovo, che si configura con gli elementi ampliati del passato, e l'anelito autentico deve essere sempre produttivo, creare un meglio che sia nuovo». Ciò è la stessa cosa di quell'intenzione e presenza della produttività, mai venuta meno nella vecchiaia di nessuno che fosse dotato di genio. Le eccezioni (per esempio Klopstock, Schopenhauer) sono poche, la regola (con stupefacenti travalicamenti come in Verdi) mostra una magistrale forza giovanile. Le doti significative danno nel loro autunno contemporaneamente fiori e frutti; anche i progetti e gli abbozzi della gioventù, che Goethe più fortemente e con più interruzioni di altri ha lasciato ai suoi tardi anni, vennero non solo elaborati, non solo mediati con l'ampiezza mondana degli anni di mezzo e con la profondità della vecchiaia, ma vennero trasformati e infine, mediante fonti che in gioventù si limitavano a bisbigliare, fecondati in un'allegoria e simbologia in cui solo professori di letteratura particolarmente classicisti sentirono la mancanza di freschezza sensuale. Nessuna poesia del primo Goethe vale il *Beato anelito*, l'*Elegia* detta di Marienbad, Pandora, le scene di Elena e del cielo nel *Faust*. Dovunque qui il giovane Goethe agisce nel vecchio, molto più vitalmente di quanto non l'abbia fatto in quello di mezzo; al poeta veggente s'è aggiunto il visionario, alla freschezza dell'espressione emotiva la trasparenza dell'espressione sapiente. Margherita non è meno essenziale, ma certo nemmeno più essenziale di Elena; l'ostessa del Leone in *Arminio e Dorotea*, la Donna sul modello di Demetra non è - se non si conosce solo l'omerico nella grande poesia - più ricca di forma della stessa Macaria degli *Anni di apprendistato*, la Donna urania. Lo stesso stile della vecchiaia è un novum, come in Rembrandt, Beethoven, Platone così anche in Goethe. Esso indica solo un oltrepassamento

ora del tutto inatteso, un'utopia del tutto paradossale per la vecchiaia, che appunto si aggira in figure singolarmente lontane, strane, del tutto non arrotondate. Nel *Werther* l'atteggiamento mentale era come un'ostinazione della produttività: «Perché la corrente del genio erompe così di rado, così di rado vi inonda sonora in alti flutti e scuote la vostra anima stupita? Cari amici, là abitano i placidi signori su entrambi i lati della riva, le cui casette da giardino, le aiuole di tulipani e i campi di verdura andrebbero in malora e che perciò per tempo sanno ovviare con dighe e canali alla minaccia del pericolo». Certamente il Goethe maturo non ascoltò e fece fruttificare questa corrente solo alla sua foce; nonostante il suo padiglione in giardino, nonostante la paura della rivoluzione di luglio e la repulsione per il vulcanismo (eccettuate la sua propria natura, Napoleone e Byron). Proprio le opere della vecchiaia di Goethe hanno dato fastidio per tutto il secolo scorso e molto oltre ai rivieraschi, che dalla lettura di Goethe volevano estrapolare un distinto idillio borghese o anche una specie di classicità cosmico-animalesca, quanto più possibile priva di spirito, una cosiddetta sfera di forze. Non solo il neo-classicismo georgiano, costituito così, ma anche quello del secolo scorso, divenuto completamente piccolo borghese, non ancora completamente estinto, finisce male col Goethe vero, cioè profondo. Neanche il vecchio Goethe, eminentemente lui, in possente allegoria e simbolismo, ha niente in comune con questa specie di grande semplicità, piccolezza silenziosa, bellezza pensionata, e la pace eterna è per lui solo nel Signore Iddio. Ma della sera della vita Goethe dice: «Allo spirito raccolto sorgono pensieri finora impensabili; essi sono come demoni beati che si posano splendenti sulla vetta del passato». Non soltanto si posano nel passato; infatti, poiché ogni passato già grande ha vette, anch'esso con queste, come tutto ciò che si erge ed è montano, sta nel futuro, e tutte le montagne s'intendono sempre bene con l'aurora e il nuovo giorno. Non altrimenti da come sono la stessa cosa la via in discesa e quella in salita, se si tratta del farsi chiaro, del suo vero *carpe diem*. E mai il presente, proprio questo, venne esperito in maniera più partecipe che in Goethe. Egli infatti non lo svalutò per amore di un futuro che se ne allontanava, ma già nel *Werther* il «grande tutto albeggiante» era per lui una via verso ogni formazione vicina e inscritto nella prossimità.

49. FIGURE-GUIDA DELL'OLTREPASSAMENTO DEL LIMITE FAUST E LA SCOMMESSA SULL'ATTIMO ADEMPIUTO

Se Karl gli rappresentava tragiche nubi temporalesche da Shakespeare, Goethe, Klinger, Schiller e la vita si osservava colossale nell'ingrandente specchio poetico, si destavano tutti i giganti addormentati del suo intimo, venivano suo padre e il suo futuro, perfino il suo amico era lì di nuovo, come tratto da quella splendida, fantastica epoca infantile, dove l'aveva sognato in queste parti, e nell'interiore corteo degli eroi veniva collocata perfino la nuvola che nuotava nel cielo e la ronda che si allontanava marciando per il mercato.

Jean Paul, *Titano*, 54° ciclo

Possono esser viste come spirituali uomini con le ali quelle nature che, con energiche espressioni, ci accennano ciò che, sebbene spesso con tratti solo deboli e non riconoscibili, è inscritto in ogni petto umano.

Goethe, «Appendice» a *Benvenuto Cellini*

Non paglia umida

C'è però la paura di non esserci. In essa, il tarlo che anche quel che ti succede non vada bene. Ciò si può esprimere come arrivismo, ma anche come forza che si fa posto. Con un salto si innalza dall'uniformità, che non è neanche facile da conservare. Comincia tutto un altro colore, non disperso, colorato del proprio desiderio, e sboccia. Cose del genere sono state dette già dell'alberello che voleva foglie diverse. Non gli andò bene, le foglie non erano mai quelle giuste. Si tratterebbe del verdeggiare giusto, finalmente.

In ciò rientra la forza di portarsi all'aperto. Ciò non è così semplice nella vita, ma sulla paziente pagina gli uomini, quali oggetto di racconto, sono più facilmente impazienti. Nella fiaba dell'acciarino Andersen presenta un soldato che, uno, due, uno, due, se ne marcia per la via. Una strega lo fa ricco, egli si tiene il raro acciarino che era andato a prendere per lei. Gli basta

percuoterlo per ottenere da tre cani giganteschi tutto ciò che desidera. Le persone in marcia, di cui ora occorre parlare, agiscono tutte come se avessero, anzi fossero, l'acciarino. Ci sono fra loro poveri diavoli e grandi signori, però tutti oltrepassano ciò che è loro adeguato e schizzano in alto come fuoco. In maniera folle, oppure che ci riguarda tutti, essi perseguono il progetto che essi stessi sono e che al tempo stesso si sono posto. L'alberello che voleva foglie diverse è frequente tra gli uomini, ma solo pochi reggono in vita con tale insoddisfazione. Cose del genere appaiono, per lo più, più che inventate, proiettate sulla parete in una luce multicolore. Però in modo da uscire assai facilmente, in ardito oltrepassamento, dal libro al lettore, e sempre senza conclusione addomesticata. Hanno qui il loro posto coloro che cercano di godersi la vita, di viverla fino in fondo; che cercano nel senso del semplice sedurre ma soprattutto della sortita, del Nonostante, contro il perché dell'abituale, che condiziona solo perché abituale. Figure di tale specie viaggiano, restano fedeli all'inquietudine finché non si trova quel che potrebbe acquietarla. E poiché proprio questo non c'è, tali uomini indomiti non tornano indietro.

Suonare il liuto e vuotare i bicchieri

Dapprima qui si mostra di essere assolutamente pronti allo scatto, con un allontanamento dal borghese che è pittoresco e va dall'allontanamento semplicemente zingaresco a quello con un volto proprio, fin troppo proprio. Già la vaga parola «vita» potrebbe darne la parola d'ordine, come ha fatto in fine secolo. Ci fu una lacerazione intraborghese tra la casa paterna e i figli o le figlie interessanti. Lo Jugendstil contrassegnò l'epoca di fioritura di queste artistiche immagini umane, dall'incedere secessionista o distese ora tra modesti anemoni, ora tra costose orchidee. Ma l'esigenza del volto proprio e della vita a esso adeguata poteva essere assai poco da arte applicata. Tale lo sguardo e la negante retrospettiva che nel *Gianni felice* Pontoppidan attribuisce al suo eroe, ricco di sfaccettature, che tutto perde e stranamente vince. Finito in un ambiente stantio, il giovane recupera da libero pensatore: «E' davvero mai come in questo momento aveva sentito così chiaramente che non era di casa laggiù nella stanza semibuia e opprimente, dove ora sedevano suo padre e i fratelli cantando

canti religiosi e recitando timorose preghiere in mezzo allo splendore favoloso dell'inverno - una specie di personaggi sotterranei, ciechi allo splendore della luce, pieni di orrore di fronte alla vita e alla sua magnificenza. Così si sentiva migliaia di miglia lontano da loro, in tutt'altra contrada del cielo, alleato col sole e le stelle e le nubi veleggianti». Qui dunque parla un tipo nel quale il personale, troppo personale voler uscire, vuol essere fatto di forza, altezza, grande condizione, anche sensualità e denaro, e ciò pur sempre in modo autentico, non decorativo. *Gianni felice* è un frammento assai retto di esistenza contro la putrefazione e per di più, come si vede nel seguito, è a sua volta troppo buono e profondo per non andar perduto al mondo capitalistico, e purtroppo a ogni mondo. Altrimenti stanno le cose con le figure levigate di quello che allora era godersi la vita, soprattutto lì dove si rispecchiava nel personale non certo un oltrepassamento ancora fresco, bensì quello imperialistico incipiente. Ciò già in molte immagini di artista, selvaggiamente atteggiate oppure drappeggiate, di fine secolo: la grande attrice, il grande poeta, e sotto non c'è niente che valga. Il romanzo di D'Annunzio *Il fuoco* tratteggia, esagerandolo, l'eroe Jugendstil in un'onda opalescente eppure gonfia. «Ecco, tutto quel che trema piange spera anela», dice qui il poeta Stelio all'attrice Foscarina, «delira nell'immensità della vita». Anche nel vago fraseggiare in cui la parola «cosmico» amplia la parola «moderno», opera il gong peculiare e vuotamente strapieno della secessione. Tutti intesi a essere nervosi, un gesto di godimento a ogni costo, come se il godimento lo si potesse comprare così.

Quel che il tardo borghese cercava di nuovo, nel primo era davvero fresco. Guidare la propria vita, in modo illimitatamente nuovo, allora era cosa quasi del tutto progressista. Vi si annunciava l'imprenditore, che operava individualmente; cose finora esistenti diventavano gravose. Il soggetto che non vuole proprio spuntarsi le corna appariva variamente lodato nello Sturm und Drang e poi all'epoca del cosiddetto dolore cosmico titanico. In tyrannos, certo, però in tale grido, con scambio contemporaneo, spesso pericolosamente oscuro, c'era anche il grido: contro i filistei. E così via fino all'iniziale superuomo anarchico, ma anche fino alla nuova repulsione rivoluzionaria rispetto al juste milieu borghese, soprattutto se esso si spacciava, diciamo così, per normalmente umano. Lo psichiatra svizzero Bleuler definiva il filisteo modello,

com'è noto, in questo modo: «Se avessimo dovuto creare noi Adamo lo avremmo fatto sintono, con una leggerissima irritazione maniacale, che l'avrebbe etichettato come natura solare». Quanto lontane sono le azzimate o addirittura le autentiche figure-limite della borghesia ancora rivoluzionaria, perfino romantica, quanto più umani appaiono perfino i loro eccessi! Indomiti personaggi esigenti e amari personaggi originali trovarono posto sul limine e meglio ancora nessun posto: il maestro di cappella hoffmanniano Kreisler, lo Schoppe e il Vult di Jean Paul si collocano qui. I drammi di Grabbe riuniscono senza eccezione artisti dell'esagerazione e significativamente quelli cui manca ogni colpa: sono sempre e soltanto cause esterne, ottusa resistenza del mondo, ciò da cui vengono abbattuti. Questi Gothland, Siila, Annibale, anche Don Giovanni e Faust in Grabbe devono essere eccentrici, proprio perché ruotano così completamente intorno a se stessi. In quest'epoca nasce l'immagine di vita dell'interessante, che oltrepassa la zona temperata; quanto più solitario, tanto più decorativo, quanto più tropicale tanto più efficace come soggetto. Ma vera esplosione è lì dove il suo poeta stesso appare come inventato, dove non soltanto entra nell'opera dal fondo, con una lanterna, come Grabbe in *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*. Dove - lontano dal letterato rispecchiato - il soggetto non può buttare un'ombra comica ma invece ci commuove fortemente e ci fa pentire di tutto ciò che è sedentario. Il vero soggetto-genio di quest'epoca, Byron, non soltanto abbozza le sue figure disinibite nella letteratura ma le incarna in persona, così che quasi solo il verso distingue Childe Harold e perfino Manfred dal loro stupefacente Lord. La medesima malinconia, la medesima ricca disperazione, la medesima noia solitaria passano informi tra queste forme; e lo stesso genio dell'entusiasmo viene gettato contro la nebbia. Un uomo fatto di disprezzo, godimento e impulso alla lontananza viene incontro a se stesso dalle sue figure nello specchio, in un mondo divenuto completamente libero dalla plebaglia. L'harem veneziano di Byron, e a maggior ragione la sua morte a Missolongi, potrebbero essere oggetto di canto. Quasi ogni figura è ripetuta e tuttavia nessuna è tipica, tutte hanno l'impetuosa individualità che si sostiene fino in fondo. «Eternal spirit of the chainless mind!», esclama il suo inno alla libertà; certo: lo spirito sfrenato è dovunque votato alla solitudine, come il suo Manfred all'alta montagna. Una tale pienezza di vita

individuale rende necessariamente stranieri: «From my youth upwards», confessa Manfred,

My spirit walked not with the souls of men,
Nor look'd upon the earth with human eyes;
The thirst of their ambition was not mine,
The aim of their existence was not mine;
My joys, my griefs, my passions and my powers
Made me a stranger -

e solo un cielo soffocante accoglie tale disperazione. Certo anche gli ostinati solitari, quanto più si allontanarono dal chiaro avversario sociale, divennero necessariamente ambigui. Non divennero ancora le figure di godimento barbaricamente eleganti della fin de siècle, che preparavano un Fascio¹⁴ di raffinati godimenti. Ma questo modo di oltrepassamento permanentemente individuale potè diventare asociale in assoluto; fino al criminale che ha la faccia - e lo Stirner e il Nietzsche - per atteggiarsi a distruttore. Già prima il Pecorin di Lermontov poi il Raskolnikov e il Dolgorukij di Dostoevskij avevano delineato queste nature in modo insuperabile, e anche loro provengono da un byronismo riprodotto, collegato col culto di Napoleone. Ma la seduzione ad opera di ciò che Byron aveva significato non cessò con questo, e nemmeno lo splendore di un essere-così radicale e personale. Con il modo economico individuale, la società borghese ha per prima prodotto il senso degli stimoli soggettivi avventurosi e giganteschi; e allo stesso tempo, commisurati al borghese effettivo, al bourgeois, essi le apparvero «non borghesi». E una nota di Manfred, gloomy e splendid al tempo stesso, si comunicò ancora all'ultima figura di questa specie, al musicista Adrian Leverkühn di Thomas Mann. E' ora di volgersi agli originali dell'oltrepassamento: Don Giovanni e soprattutto Faust.

Don Giovanni, tutte le donne e le nozze

La paura di non esserci non resta affatto in sé. Chi infatti si presenta qui come suono? Chi caccia e splende? Un uomo, veloce, infedele, maneggia la spada come nessun altro, gode. Per abbandonare subito di nuovo il godimento, perché un godimento

non provato lo alletta nella prossima fanciulla. Don Giovanni vi viene spinto da un desiderio e da un impulso che pare proprio suo. In lui esso è arrivato al vertice, e trapassa tutto ciò che si frappone. Ogni donna graziosa va bene perché ancora nessuna è quella giusta, a ciascuna il seduttore getta l'esca, in ciascuna essa viene gettata al pesce che non fugge ma nemmeno sazia. Ma tutte le ragazze e le donne soprattutto hanno goduto in questo rapporto un piacere essenziale. Il sesso mostra, col massimo di cultura raggiungibile e per tutte le vie e giravolte, di che cosa è capace; niente più al confronto gli resiste. Anche gli sguardi ancora tanto pieni di anima rientrano nel suo piacere e devono servirlo al meglio, in quanto è del tutto reciproco. Sempre di nuovo il cavaliere ne avvicina un'altra, la ferisce, rasserena, dimentica.

L'ascoltatore stesso viene bruscamente travolto nel gioco, proprio in mezzo. Là non c'è un eroe che prepari lentamente le sue imprese, impigliandovisi gradualmente. Al contrario, Mozart comincia con l'apogeo di Don Giovanni, con l'apogeo dei suoi peccati. Ecco il primo atto: Leporello va su e giù, notte buia, rumore in casa, Don Giovanni si precipita giù per la scala, viene fermato, si scuote di dosso la donna, nell'avventura mal riuscita. Donna Anna non gli è soggiaciuta, o non ancora, il rapimento fallisce, si intromette il Commendatore, il grigio vecchio ancora temerario. Grida, duello, delitto, fuga, lamenti sul padre, con note quasi attinte alla pazzia, giuramento di vendetta - che respiro! Come un'onda di sangue sale la musica, stupro, morte, colpa restano per la via. E subito con l'uscita del cavaliere comincia anche il movimento a ritroso, un movimento che non si diverte più e di cui al cimitero e nel festino così disturbato nessuna guardia è all'altezza. Contro la ricerca e il godimento dell'ora si raccoglie il passato, contro la *spada* si alza la *pietra*, in piena contrapposizione. Le sue immagini sonore erano già nell'ouverture: le sue prime note sono il passato ovvero il convitato di pietra quale profonda voce maestosa che risuona all'inizio; contrapposto con tutta la leggerezza e levità possibile, segue un godimento dalla splendente rapidità sotto forma di lampeggiante passaggio di violini, che qui si allontana dalla pietra. Anche nel resto le figure sonore di Don Giovanni e quelle dell'altro lato sono nettamente diverse sul piano ritmico-melodico; nel complesso esse si rapportano come movimento e ricordo, intervento ed esser divenuto. Ciò che appartiene alla pietra è musica della fedeltà, di un passato in cui

Don Giovanni non penetra mai, che viene a lui così dall'esterno e lo seppellisce.

Ma dopo la prima fuga il cavaliere è di nuovo in forma, ancora per molte cose. Alletta Zerilna col canto più dolce che abbia mai attratto fanciulla. «Ah! lasciatemi andar via», prega la fanciulla, «No, no, resta, gioia mia!», canta il seduttore ovvero l'eccesso incondizionato. La vita stessa incalza Zeriina e il suo castello non è lontano di lì, è Citerà. Un demone del piacere brilla nell'aria dello champagne, nel solitario «presto» che gli è esattamente commisurato. Il cavaliere diventa smemorato fino alla volgarità nella scena del travestimento con Elvira, e impenitente, oggettivo fino alla sublimità, quando paga il fio davanti alla statua del commendatore. Ma tutto questo *carpe diem* non accade più in uno spazio libero, la via di Don Giovanni si rabbuia nel dolore altrui, che ora non resta più alle sue spalle. La tensione tra spada (*pène*) e pietra diventa sempre più visibilmente la struttura portante, che si stratifica. La linea di questa contrapposizione va ora attraverso tutte le molteplici complicazioni, intermezzi e bastonature, buffonate e serenate; anzi essa dà ordine al difficile compenetrarsi di opera buffa e opera tragica, che in questo senso fa del lavoro di Mozart un'opera shakespeariana in musica. Alla fine del primo atto c'è il contraccollo: la scena del banchetto lo rappresenta all'ascoltatore con un impareggiabile contrappunto di gioia di vita e di vendetta nel sangue. La musica passa in *do maggiore* ma non tutti i ritmi e accordi le si armonizzano, non il rigido trio dei congiurati, con la loro rocciosa omofonia. Solo il corale che risuona nel cimitero dalla statua del Commendatore colpisce per la prima volta Don Giovanni; e nell'incontro, all'apparire del convitato di pietra, si arriva allo scontro delle due figure sonore. L'ordine dell'ouverture si mostra pertanto capovolto nella vicenda dell'opera: il maestoso andante del primo tema sta ora alla fine, dal finale si rovescia sul cavaliere. «Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti, e son venuto», esclama il convitato di pietra e incontra uno che non si spaventa. Non c'è musica più drammaticamente riuscita di questa, nessuna con antifone così precise. Lo si è visto: l'aria dello champagne, il suo «presto» di pura intensità e per così dire senza spazio, è la figura più adeguata di Don Giovanni. Ma ora si erge lo spazio stellare del canto del Commendatore, negli ampi intervalli mozartiani, con una congenita legge cosmica che schiaccia l'individuo. Contro la forza naturale demonica, che qui

erompe in un individuo quale sconfinato eterismo, si erge un altro, più tardo demonismo: quello del diritto, con colpa ed espiazione. Poiché la forza naturale non appare più anonima bensì in un individuo, e il diritto la misura secondo l'ordine costituito, non secondo la forza o la bellezza, la stessa forza naturale sessuale appare come *hybris*, certo, nel senso più preciso, come *hybris dionisiaca*. Don Giovanni diventa la più splendida immagine di desiderio, l'immagine-guida della seduzione, il personaggio dal più indubbio potere erotico. Come tale egli, sebbene uomo in potenza e proprio a causa di questa, è pertinente al dio muliebre Dioniso, e a ciò che è divenuto ribelle al matrimonio e all'ordine. Spada e pietra si sono incontrate da pari a pari nel no! e nel sì! dell'ultima scena e il no, opposto alla limitante costumatezza, non capitola. La sua incondizionatezza non si pente, non torna indietro, preferisce perire piuttosto che non essere più Don Giovanni. L'intatto essere sessuale con l'absolutum del suo impulso amoroso non ha mercoledì delle ceneri, non se lo compra, non cerca in cielo il suo attimo supremo. Don Giovanni si dà sempre come padrone dell'attimo, cioè di quell'attimo in cui l'uomo è, in cui egli è come uomo. Proprio mentre perisce, il «presto» di Don Giovanni si fa completamente metallico, di conseguenza altrettanto inannichilabile ed eterno quanto la pietra del commendatore. E' questa specie di dinamica che in un punto, in un personaggio confonde addirittura la controparte, e, in Donna Anna, confonde la musica della pietà (nei confronti del padre e del fidanzato). Donna Anna, l'unica allo stesso livello di Don Giovanni, attraverso il cavaliere seduce se stessa, lei lo ama ed è in conflitto. Questa non è soltanto l'interpretazione postuma di E.Th.A. Hoffmann nella sua celebre novella; già cento anni prima Goldoni nel suo dramma *Don Giovanni* aveva colto la verità: Donna Anna è fidanzata con Don Ottavio senza amarlo particolarmente ed è invece tutta per il grande amatore. In tutta chiarezza, anche nella musica di Mozart, nel canto di Donna Anna Ottavio non appare oggetto sufficiente per l'amore, per la violenza conflittuale della sua sovrabbondanza. Anche il lutto per il padre non nasconde l'infelicità di un'altra appartenenza; questo lutto è tanto più traditore in quanto proprio la sua musica è formata più con lo scottante materiale del mondo di Don Giovanni che con quello del mondo della pietà. Nell'ultima grande aria di Donna Anna: «Crudele? Ah no! mio ben!», il lutto per il padre trapassa in tutta chiarezza nel dolore dell'anelito, in un

fiammeggiare della coloratura che di Ottavio non fa restare proprio più nulla e dietro cui appare gigantesco Don Giovanni. Nel suo vivido lampeggiare questi contiene un elemento di profondità che Donna Anna ha ben capito e che in ultimo non poteva venir contraddetto completamente neanche dal maestoso del Commendatore, un maestoso di ciò-che-è-divenuto e delle sue leggi. Qui comincia la ribellione sulla base di una forza naturale ancora non illuminata, contro una storia moderatamente rischiarata; la costumatezza ha espunto o al massimo dimezzato l'eros, ma non lo ha incorporato né lo ha fatto esplodere. E così esso si fa luce da sovversivo; Don Giovanni stesso, e non soltanto il Commendatore, dà pertanto un segno premonitore. Il Commendatore dà un ammonimento dal cielo della legge etica vigente e lo esegue. Ma Don Giovanni ammonisce da un abisso sul quale egli non soltanto sfreccia ma che con un'esplosione demonica fa apparire: è l'abisso dell'antico Dioniso.

Ma per questa specie di irrequietezza possono venir usate parole dalla valutazione univoca, tutte commoventi? Questo è il problema, soprattutto se si considera il tempo in cui il cavaliere è apparso come la vita stessa. Don Giovanni, o meglio lo sguardo su di lui, ha subito varie trasformazioni, così come in Faust, anche se non così fondamentali. La saga di Don Giovanni risale al secolo xiv e si formò, probabilmente a Siviglia, intorno alla persona storicamente accertata di uno sfrenato cavaliere e seduttore. Il motivo del convitato di pietra è più antico, proviene forse dalla paura degli dèi pagani ogni tanto dissotterrati e che venivano ritenuti solo morti apparenti o marmi apparenti. Ma il convitato di pietra, trasformato nella statua di un buono, venne coinvolto fin dall'inizio nell'azione; il libertino ne ebbe occasione per mostrare il suo coraggio sfacciato. La prima rappresentazione drammatica, *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, del 1630, potenzia la medievale contrapposizione di carne e spirito ad autentico contrasto barocco: qui rigogliosissimo godimento di vita, lì tribunale, condanna, abisso dell'inferno. Don Giovanni compare bensì, sensualità a parte, come motteggiatore, però alla fine, in inutile pentimento, invoca un confessore. Comunque egli è ancora un possente frammento di natura; il piacere della burla proviene anch'esso dalla forza, non dall'intelletto, e considera l'altro mondo, con cui si misura, ovviamente come mondo reale. Altro aspetto ha però il cavaliere nella rielaborazione di poco posteriore di Molière,

Dom Juan ou le festin de pierre, del 1645; l'eroe è soltanto antipatico; la commedia è una satira amaro-borghese, e non del piacere della carne in generale ma della società francese di corte. Il seduttore diventa in Molière il tipo del cavaliere di allora: senza paura ma freddo razionalista, in cui c'è solo egoismo e nessuna passione. Egli vince per la verità anche grazie alla straordinaria spada d'amore, attraverso uno charme superbo o arguto, più però attraverso il potere sociale che egli può impegnare e giostrare, così come, presso le dame di rango, con le sue promesse di fedeltà e matrimonio. Inoltre Don Giovanni - stavolta in coincidenza con l'incipiente illuminismo borghese - è un ateo, non più un blasfemo; e così la sua ultima sfida perde lo sfondo e il suo coraggio, di fronte a forze ultraterrene in cui non crede, diventa più una sfida alle anime pie che un'espressione di spirito forte. La commedia di Molière non ha avuto grande influenza al confronto con le sue maggiori; l'argomento antitetico si è dunque conservato meglio attraverso il secolo XVIII nel teatro di marionette e nel teatro popolare; con i lazzi di Kaspar, che sostituiscono Leporello, col seduttore che va all'inferno giustamente, ma anche in piedi. E Da Ponte, il librettista di Mozart, ha ridato alla polivalente, splendente figura tutta la smisuratezza di cui la musica di Mozart ha avuto bisogno per esporre sia l'*aspetto sciagurato* sia quello *utopicamente movente*. Dunque abbiamo detto sciagurato e utopicamente movente, cioè un contrasto, e così appunto si rivela la nessuna univocità di questa specie di oltrepassamento e di irrequietezza, si rivela il problema del Don Giovanni di *Mozart*: quello di un *titanismo straordinariamente variegato*. Don Giovanni, per come Mozart lo rappresenta, è un lupo o un volto umano tra mere maschere? Appartiene interamente alla società dell'ancien regime come suo rappresentante più libertino, o in lui risuona, in una rivolta che esplode eroticamente, un qualche ritorno alla natura? Don Giovanni, se riconosciuto come manifestazione esplosiva, indica una semplice natura desolata, che dal crollo del feudalesimo erompe essa stessa corrotta, o fornisce una natura non falsificata e di per sé già musicale alla musica di Mozart, dunque una natura per nulla corrotta? Il Don Giovanni di Mozart è dunque unicamente ancien régime e rococò, oppure tutto ciò si volge contro se stesso non soltanto nel crollo, nell'ultimo atto e nelle minacce che lo preparano, ma in una versione pre-byroniana dell'eroe che non può vincolare la sua volontà in leggi

immiserenti? Ma a ciò contraddice la frivolezza di Don Giovanni, e ancor più lo sfruttamento di monopoli feudali per il catalogo amoroso. I quali non hanno a che fare con Priapo e con lo Sturm und Drang ma con il velluto, la seta, il castello, il cavaliere; così di fronte a Zerlina, quando il grazioso signore la porta via al contadino Masetto. Dubbi sufficienti per un'unica figura e a essa pertinenti, specialmente per la più brillante immagine-guida dell'oltrepassamento orgiastico e pertanto dionisiaco.

Il godimento in fondo esiste da sempre solo per il signore, che non lavora. Un'avventura porta il ricco nel locale notturno, il povero in prigione. E prima del 1789 erano sempre possibili delle Carmen, perché ragazze del popolo, e anche qualche avventuriero; ma Don Giovanni, in cui tutto splendeva, appunto per questo doveva essere a livello di corte. E questo lato del seduttore, del nobile libertino, emerge incontestabilmente anche in Mozart, sebbene molto ostacolato. Elvira abbandonata parla per tutte le stuprate e ingannate quando invoca gli dèi della vendetta e il fulmine inceneritore, sebbene Don Giovanni stesso, senza vendetta e in mezzo al piacere si sia scatenato al massimo. Dunque testo e musica stanno in Mozart dapprima contro il seduttore, mostrano molto della concezione di Molière, che vedeva Don Giovanni solo come roué. Di conseguenza i familiari accenti rivoluzionari si trovano solo nel contadino Masetto suo antagonista, e forse nell'irato ragionare di Leporello; stando al quale, certo per il suo padrone sarebbe sicura la ghigliottina. Parlare, a proposito di *questo libertino*, di rivolta contro la tradizione e la bigotteria, per il diritto naturale della passione, sembra dunque insensato e disperato. La rivoluzione francese, quella borghese-morale, era ovviamente destinata a Masetto, non a un privilegio o addirittura a un diritto naturale primae noctis. Il cavaliere non è l'oppresso, dietro di sé ha solo la sua lusssuria totalmente non oppressa e il popolo solo nella misura in cui delle figlie del popolo abusa. Questo dunque è un primo aspetto di Don Giovanni proveniente da Molière e parzialmente conservato nell'opera di Mozart. Ma di fronte a ciò sta ora *l'altro Don Giovanni, la natura forte*, tutta secondo il cuore del borghese Sturm und Drang. Mozart la celebra senz'altro, nell'aria dello champagne e soprattutto nella scena finale; e la rivoluzione francese, a parte la costumatezza borghese e i suoi molteplici risentimenti, non si intendeva anche di Borgogna e di libero amore? Accanto a Robespierre non aveva anche Danton,

vero leone del godimento e per di più estremamente popolare? Non è insito nello stesso materialismo, da Epicuro e Lucrezio, il piacere terreno, in Francia comunque popolarmente di casa? Effettivamente l'immagine di Don Giovanni cambiò proprio per via della rivoluzione francese; il nobile libertino passò totalmente tra le fila degli uomini liberi ovvero del ver sacrum contro i preti. Ciò a opera di un democratico come Lenau, di un ribelle anarchico come Grabbe, del genio elettivamente affine di Byron. Invece del freddo egoista, appare ora il portatore di felicità o l'elemento incondizionato di un sentimento unico e illimitato; il *Don Juan* di Byron, impostato tutto come satira dell'ipocrisia, della reazione, della bigotteria, appunto per questo («to sail in the wind's eye») dà a conoscere il titano della gioia: «There's not a meteor in the polar sky / Of such transcendent and more fleeting flight». Con la trasformazione romantica emerse anche l'affinità con tutti gli altri tipi di ostinazione, cioè del persistere non solo nel proprio individuale essere-così ma in uno stimolo incondizionato e che mira all'incondizionato. Emerse l'affinità di Don Giovanni con Faust, del radicale impulso amoroso nell'uno, del radicale impulso alla conoscenza e all'esperienza nell'altro. Anzi le due passioni non restarono nemmeno separate l'una dall'altra e dunque distribuite fra i loro tipi: Faust viene collegato in modo assolutamente organico con la vicenda di Margherita e Don Giovanni, almeno nella versione di Lenau, così profonda, mostra l'impulso alla conoscenza. Qui egli cerca esclusivamente l'una, l'idea della donna, e l'infedeltà empirica è suprema fedeltà amorosa, e precisamente nei confronti dell'essere in cui potrebbe riposare. Lenau rappresenta un Don Giovanni tanto universale nella sua specie e tanto bisognoso di approdo quanto Faust: «Lo spirito che tutto vuole abbracciare, / nel particolare si sente incarcerato e abbandonato; / è lui che fa di me un eterno assetato / e rovinosamente mi spinge da una donna all'altra». Perciò quest'altro Don Giovanni corre attraverso «il cerchio magico smisuratamente ampio / di molte belle donne incantevoli», così come Faust attraversa i circoli cosmici: entrambi a caccia dell'attimo che non diventi nausea o noia quando sia stato attinto. Certo le stazioni di Don Giovanni in questa ricerca sono sia più numerose sia meno concluse, anzi inconcludibili. Solo in Spagna ha milletré di queste stazioni (Kierkegaard fa notare molto finemente che è un numero dispari) e, per quel che riguarda la conclusione, questa

avviene solo con la morte di Don Giovanni, non col presentimento di una felicità suprema, come è noto. Ciononostante il Don Giovanni di Lenau, nel suo cerchio magico di donne, rappresenta in questo campo, per quanto più angusto, il pendant non eludibile, e dopo di allora chiaramente elaborato, dell'impulso faustiano all'adempimento. L'eccentrico Grabbe ha accoppiato Don Giovanni e Faust addirittura in un unico dramma, ha distribuito fra due incondizionati le due anime nel petto di Faust. Il Don Giovanni di Grabbe è divenuto Faust nella regione «del sud della vita», il Faust di Grabbe è Don Giovanni «nella zona fredda». Il ricordo del delinquente di corte di Molière è dunque del tutto scomparso: «O terra tropicale della cocente forza d'amore! / O magica foresta vergine di profonda passione!» -questa non è una corte dell'ancien régime né la felicità del vizio, vista con gli occhi della costumatezza borghese. Una strana dislocazione, in effetti, una dislocazione del cavaliere a titanico bohémien ambiguamente titaneggiante contro l'avvenuto impicciolimento che si chiama bourgeois. E proprio contro quest'ultimo si innalzò la nuova immagine di Don Giovanni, innanzi a tutte quella di E.Th.A. Hoffmann: come sì alla gioia, no al filisteismo e anche a tutte le statue di un passato estinto. Questo è il motivo più profilato in questa figura, e tale da collegare addirittura il carpe diem alla impietas nei confronti del morto (padre, antenati). Vengono cercati il vivere l'ora fino in fondo, la corrente immobile della felicità, non l'abdicazione del più naturale di tutti gli eccessi di fronte alla tradizione, all'abitudine, al divenuto e all'alienazione. Invece di ciò, Don Giovanni e Faust cercano, in smisurata sortita, l'attimo in cui potrebbero finalmente esserci le nozze, finalmente e solennemente. Il fulmine di Don Giovanni, in cui egli appare e resta, è la luce, certo non la più chiara ma certo la più cruda, per l'inadeguato nell'uomo.

Faust, macrocosmo, «Fermati dunque, sei così belio»

L'impulso all'ora e al qui non è mai limitato al proprio luogo interiore. Lì viene solo sentito per primo e anche risolto, ma solo in modo che proprio ogni esteriorità venga davvero raccolta e organizzata in tale prossimità. Ciò unifica le figure dell'irrequietezza non appena esse si fanno e ottengono spazio

intorno a sé. Nel cammino verso il pieno esse sperimentano il mondo, scompigliando le donne e tutte le altre cose, alla ricerca di ciò che plachi il loro anelito. Nella maniera più visibile fa questo la figura maestra dell'irrequietezza, che ora appare all'altezza e al centro di tutte le altre: il dottor Faust, ovvero l'incondizionatezza al tempo stesso intensiva ed estensiva. Egli è l'oltrepassatore del limite per eccellenza, però, quando lo ha oltrepassato, sempre arricchito di esperienza e infine salvato nel suo tendere. Così egli rappresenta il supremo esempio dell'uomo utopico, il suo nome resta il migliore e il più istruttivo. Cosa che a quest'eroe non aveva predetto proprio nessuno, al contrario, il primo libro su Faust condannava questo «gran stregone che voleva farsi delle ali d'aquila per scrutare i misteri del cielo e della terra». Nemmeno i successivi scenari per marionette fecero eccezione e mostrarono l'esecuzione della sentenza infernale in modo commovente ma ammonitore. Né il Faust prototipo del 1587 era lo Stürmer und Dränger, successivo e protestante, l'uomo libero, senza freni, indagatore, bensì la caricatura di uno scolastico cattolico. Protestante era la rappresentazione ma non l'eroe del primo libro su Faust, e lo era nel senso più buio del luteranesimo. Lutero aveva insegnato una completa non-libertà del volere e odiava «la folle ragione»: nello stregone Faust entrambe dovevano mostrarsi quanto più spaventevoli possibile. Faust, con la sua albagia e lo scolastico sapere diabolico, doveva addirittura fornire l'esatto sfondo nero all'uomo di Dio Lutero, semplice e credente; e ciò nella medesima città di Wittenberg. C'è evidentemente una lunga strada da qui all'immagine di Faust del successivo protestantesimo, all'approvato eccesso della sete del volere e del sapere. Vi fu un mutamento ideologico di luogo, che con teutonico ritardo corrispose al modo economico capitalistico sorgente. In Inghilterra, dove l'attività imprenditoriale non trovava più barriere feudali, la reinterpretazione del mago fu più facile. Già il Faust di Marlowe del 1604, sebbene gli abissi infernali aspettino anche lui, non appare come peccatore ma come una specie di arzigogolato martire. Come martire della sua spirituale smodatezza, della sua negazione di Dio, della sua volontà di irraggiungibile; insomma il Conquistatore in Faust trovò comprensione. Ma solo Lessing abbozza il progetto di trasformare in salvezza, anzi in trionfo, l'«in aeternum damnatus»; anche il motivo della scommessa, con cui l'alleanza col diavolo viene tenuta per così dire in sospenso, questo

motivo ricco di conseguenze si trova qui per la prima volta. Il frammento faustiano di Lessing inaugura il nuovo punto di vista, adeguato all'impulso individualistico al perfezionamento, proprio del XVIII secolo. L'anima di Faust viene bensì ancora consegnata all'inferno, però soltanto in una visione onirica, poiché una voce dall'alto grida ai diavoli ingannati: «Voi non dovete vincere, la divinità non ha dato all'uomo il più nobile degli impulsi per farlo infelice in eterno». Con ciò la via verso la salvezza dell'anima di Faust era libera, come in cielo così in terra, almeno nella letteratura; il tanto vituperato stregone diventa canonico.

Il suo caso particolare con Goethe diventa universale, un rappresentante di quella soggettività che nonostante la sua finitezza vuole abbracciare l'infinito. In un apparire e non-ancora-apparire, davanti a sé il giorno, dietro di sé la notte, sotto di sé le onde -

Sento il coraggio di affrontare il mondo,
di reggere alle pene terrene, alle gioie terrene,
di contrastare le bufere, di
non tremare allo schianto del naufragio!

- un rappresentante dell'esodo verso possenti sorprese. Splendida come al primo giorno resta la volontà di un'intenzione non limitabile alla sua forma borghese: sperimentare la mediazione del soggetto nel mondo e attraverso tutto il mondo - con alla base il problema dell'attimo adempiuto. Quest'attimo -quale attimo del pieno esser-ci e dell'assolutezza della sua intenzione - viene sperimentato attraverso tutta l'opera, dalla taverna di Auerbach fino al popolo libero in una terra libera; esso opera anche nella domanda di Faust, così come nelle immagini che il mondo gli propone, di volta in volta pronte a rispondere e di volta in volta trascese. Il tema dell'ora e qui o dell'attimo che si pone c'era già nel *Werther* «Puoi forse dire "questo è"! dal momento che tutto passa? che tutto scorre via con la velocità del lampo, così di rado tutta la forza del suo esserci ha durata, e ahimè! viene trascinato nella corrente, vi affonda e si frange contro gli scogli?». Il tema dell'attimo adempiuto, dunque portato alla permanenza, dunque dell'attimo raggiunto dopo averlo vuotato, costituisce la scommessa di Faust. Certo non nel senso di un'idea astratta e del suo magro legaccio, di cui Goethe - in previsione degli interpreti

intellettualizzanti e schematizzanti, senza alcun senso dell'arte - si è fatto beffe. *Faust*, il poema della vita, procede piuttosto verso un'idea molto concreta, così concreta che in fondo non c'è più un'idea ma un esperimento, indubbiamente mirato, rivolto a ciò che adempie. Questo viene cercato da un uomo tra gli uomini, appunto cominciando dalla taverna di Auerbach fino al popolo libero in una terra libera e oltre; però - affinché non ci sia alcun dubbio sul suo carattere altrettanto completamente extramondano - così il tendere come il decidersi verso il supremo esserci è mantenuto consono a quello della natura. Soprattutto al suo mattino, al suo così significativo mattino:

Tu sei rimasta, terra, salda anche questa notte
e ricreata respiri ai miei piedi.
Già imprendi a avvolgermi di gioia:
tu svegli e smuovi una decisa volontà
di tendere senza requie a più alta esistenza.

Così nell'autoadempimento non c'è più per Faust alcun soggettivismo, bensì un aprire gli occhi da parte del mondo completamente sperimentato; da qui il totale sguardo esterno nello sguardo interno, anzi nell'essere interno del soggetto Faust. L'incognita del contenuto propulsivo nella mutevole galleria delle situazioni e delle tentate situazioni finali, che tanto Faust percorre quanto essa si muove attraverso di lui, questa incognita esistente viene qui estesa dal personaggio al mondo, e al tempo stesso trascritta con le figure del mondo. Nel mantello magico che lo trasporta per l'aria, Faust vive e oltrepassa tutto quel che per lui si è realizzato, a partire dal più fitto come dal più ampio volere dell'attimo, da quello stesso volere che decide la scommessa. Il centro faustiano va attraverso il cielo e il mondo, in progressiva mediazione entrambi gli fanno da simboli, ma certo, in ultima analisi, nemmeno il mondo e il suo cielo abbracciano ancora questo centro eccentrico.

Dunque questo io è dovunque in viaggio, fino all'ultimo non depone il mantello. Faust mette se stesso alla prova, impara lungo la via, una via sempre oggettualmente animata. Egli amplia il suo sé sia a esistenza che è o potrebbe essere concessa a tutti gli uomini, sia a cameratismo con il bosco, il prato, la tempesta, il fuoco, la stella. L'infinito lo raggiunge chi nel finito si dirige verso

tutti i lati; perciò il soggetto entra in sempre nuovi gironi del mondo e li lascia, tanto arricchito quanto -non sazio. La vicenda del *Faust* è quella di un viaggio dialettico, nel quale ogni godimento raggiunto viene cancellato da una nuova, peculiare brama che in esso si desta. E ogni meta raggiunta viene confutata da un nuovo movimento che la contraddice; infatti *qualcosa manca, l'attimo bello non c'è ancora*. Nella taverna di Auerbach Faust nota che il godimento rende volgari, nella tragedia di Margherita dall'amore nasce la colpa, nell'antichità di Elena penetra la guerra: niente di incondizionato è arrivato al traguardo. Capitalistica in modo presago è l'ultima scena terrena, quella della fondazione di un paese, mescolata di rapina e omicidio - «il mio possesso supremo non è puro».

Il dialettico viaggio cosmico di Faust ha un solo parallelo in queste sue incessanti correzioni: la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. Faust muta col suo mondo, il mondo muta col suo Faust, una prova e una essenzializzazione in sempre nuovi strati, finché l'io e l'altro possano essere puramente consoni. In Hegel ciò si chiama crescente determinazione reciproca del soggetto sull'oggetto e dell'oggetto sul soggetto, finché il soggetto non è più affetto dall'oggetto come da un elemento estraneo. Da questa volontà dell'ora adempiuto e dell'essere-per-sé deriva appunto il motore della scommessa, che nel poema muove se stessa e il mondo usque ad finem. Alla scommessa Goethe diede una esatta formulazione giuridica e la più profonda formulazione utopica: *Il «firmati dunque, sei così bello», detto all'attimo, indica l'utopia katexochen dell'esser-ci*. Dovunque manca ancora l'attimo che dà pace, l'esser-ci che si obiettiva fermandosi: nel formarsi di una terra paradisiaca il fermati dunque appare esso stesso come terra. Nel suo presentimento viene toccata la vera Itaca, congruente all'anelito, la coincidenza del motore dell'intenzione umana col suo contenuto. Tale presente non ha niente in comune, neanche marginalmente, con la fugacità che vive giorno per giorno o anche attimo per attimo. Afferrare se stessi e padroneggiare l'essere non è carpe diem; se no Faust finirebbe già nella cantina di Auerbach. E' diventato inoltre chiaro che anche il piacere basilare e penetrante, la lussuria, in cui viene mostrato Don Giovanni, personaggio così affine a Faust, anche la nuit et le moment, restano ancora nell'anticamera dell'attimo effettivo. Faust almeno fra le braccia di Margherita e perfino di Elena, dunque perfino nella bellezza antica

e presente, non ha espresso il presentimento che gli fa perdere la scommessa e vincere la beatitudine. Il motivo del godimento dell'attimo supremo è infine posto, anche se solo in via vicaria, solo come azione che acquisisce terra, però appunto una *terra paradisiaca*, e vi è intrecciata la fondazione che la strappa alla palude. Viene segnalata una nave che infine sta per essere qui, e qui va inteso «il capolavoro dello spirito umano», una cosa da settimo giorno della creazione. Se Don Giovanni mette in giro il dionisiaco, in Faust vive Prometeo: non soltanto quello titanico, ma quello rivolto all'uomo. L'ultima azione di Faust avviene tutta in questa prospettiva, cioè in vicinanza dell'uomo, anzi è questa stessa vicinanza; il macrocosmo diventa popolo libero in una terra libera, pura opera umana. In questa il macrocosmo, ovvero l'ampliamento cosmologico di Faust, compie il suo arco verso l'unica cosa necessaria: la morale. Tutto ciò che è effettivamente incondizionato approda nella moralità e ha in questa la sua prassi tangibile, che anzi raccoglie tutto il mondo in un punto fermo. L'incondizionato del tendere non è l'infinito, né il cattivo infinito come un andar avanti eternamente vuoto e formale, come fuga oltre il limitato che, come dice Hegel, «non si raccoglie in sé e non sa ricondurre il negativo al positivo»; né l'incondizionato del tendere è qualcosa di contenutisticamente infinito che, se lo si chiama Dio, debba trovarsi da qualche parte in estranea trascendenza. La pura opera umana che Faust infine inscena e in cui sperimenta il presentimento dell'attimo supremo è piuttosto la moralità della fine; infatti ogni fine, se le cose vi accadono in modo sostanziale, è moralità. Ciò che viene pensato come Dio o bene supremo inclina, anche per Faust come in ogni intenzione autentica dell'incondizionato, al *regnum hominis*. E' questa incondizionatezza e il suo riallacciamento alla vicinanza umana che si fanno visibili alla fine del *Faust* e che fanno ancora dire a Kant: «Dio e l'altro mondo sono l'unica meta di tutte le ricerche filosofiche», però gli fa concludere «E se Dio e l'altro mondo non avessero a che fare con la moralità, non servirebbero a niente». Poiché all'attimo faustiano manca lo sfondo supramondano, il carattere di vicinanza utopicamente umano si rivela in maniera particolarmente inconfondibile. Senza pregiudizio del proseguimento celeste, ovvero delle sfere superiori, ovvero dell'irrequietezza superiore: infatti anche nell'alta montagna trascendente del cielo faustiano Margherita porta con sé l'attimo.

Nell'eterno femminino Goethe definisce anche l'eros, che ha dato inizio a tutto, come anche l'humanum più bello, in cui il momento di irrequietezza di ciò che dà inizio a tutto simboleggia un approdo. Dunque col contenuto di approdo della scommessa di Faust Goethe ha reso riconoscibile in generale il problema finale umano-mondano; l'adeguamento di ciò che più profondamente intende, rende intensivo e realizza nell'ora e qui (l'attimo adempiuto) del suo contenuto. L'attimo è l'enigma del fatto-che dell'essere, nascosto in ogni momento sotto forma di tale momento, e che vorrebbe finalmente pervenire alla soluzione del suo che-cosa, ovvero del suo contenuto. «Fèrmati, sei così bello», detto all'attimo: qui è *la tavola-guida metafisica per l'esistenza piena e senza mondo ulteriore*. Il brivido è il meglio dell'umanità; e precisamente quando le figure dell'irrequietezza risuonano insieme col cantus firmus dell'hic et nunc nel mondo, in questo nunc stans intenzionato.

Faust, la «Fenomenologia» di Hegel e l'evento

La fame di una vita adempiuta non stette ad aspettare che la descrivessero. Ma il movimento borghese montante la rese particolarmente ricca, e risuonante in ampia giovinezza. Non è un caso che, da Marlowe giù giù fino a Lenau, Faust sia stato ripreso in mano senza tregua. Non è un caso che egli, quando l'io dello Sturm und Drang cominciò a rompersi le corna, iniziasse dei rapporti con l'incipiente romanzo pedagogico. Il poema di Goethe vive di entrambi, dell'assalto al mondo e di educazione restaurativa a opera del mondo; nel corso del suo farsi è passato dall'uno all'altra. A parte l'argomento, esso ha poco in comune col Faust bramoso di potere di Marlowe e solo gli accordi finali coincidono col dramma della grazia di Calderón, in cui lo sforzo del tendere riceve il suo premio. Invece il Faust di Goethe venne rischiarato dal buono, dal meglio che, sia cronologicamente sia materialmente, gli era tanto vicino, ed è del tutto indifferente che Goethe l'abbia conosciuto o no: dal *concetto*, che la via dallo Sturm und Drang al romanzo pedagogico ha attinto. Come è stato sottolineato nel precedente paragrafo, la dinamica di Faust è quanto mai prossima a quella della *Fenomenologia dello spirito* hegeliana. Il movimento della coscienza inquieta attraverso quella

mobile galleria che è il mondo, l'insufficiente come divenire in direzione dell'accadimento: questa impetuosa *storia del lavoro e della cultura* fra soggetto e oggetto collega Faust con la *Fenomenologia*. Nel modo più visibile nel ductus nella mediazione immanente, quale accade a livelli sempre superiori fra cammino dell'uomo e cammino del mondo. Alla base c'è la *partenza*, ovvero l'erompere del soggetto borghese che da situazioni per lui diventate strette esce all'aperto. Almeno lo Sturm und Drang conduce in Germania un'opposizione; ed ecco Götz, Karl Moor, il piacere di scatenarsi, il diritto infinito del cuore, l'impegno personale. Ma un contrappeso diventa l'età adulta che si va rafforzando nel mondo borghese, insieme con la stessa crescita di questo: *il corso del mondo* replica a questa immediatezza e diseducazione. Questa reazione viene espressa appunto nel romanzo pedagogico, col soggetto inteso come capacità di recezione e con l'itinerario attraverso anni di apprendistato. Il *Wilhelm Meister* diventò così per certi aspetti un anti-Werther e un anti-Götz nella stessa misura in cui la società presente si creava una coscienza buona, anzi imperiosa, o addirittura così come il feudalesimo si risollevava contro il giacobinismo. L'oggetto storico-sociale si sollevò contro il soggetto, certo però in modo che il soggetto restò in lui presente. Con l'uscita da sé medesimo, che si era conquistata, con quell'index del viaggio lontano e dell'esperienza integrale che esso stesso aveva posto, con la ratio che diveniva «concreta» e davanti alla quale ciò che era divenuto e che teneva del mondo doveva giustificarsi. La struttura del *Faust* e della *Fenomenologia* è incessantemente composta di partenza e di corso mondano. Faust «percorre sullo stretto palcoscenico tutto quanto il cerchio della creazione»; lo spirito di Hegel partecipa di tutte le figure del mondo in un ricordo interiorizzante. Esso riproduce per lo spirito del mondo l'avventura della necessità o la pazienza di «percorrere queste forme in tutta l'estensione del tempo, e di prendere su di sé l'immane fatica della storia universale per riplasmare il totale contenuto di se stesso» (*Werke*, II, 1832, p. 24).¹⁵ Nella *Fenomenologia* Hegel fa il grande giro filosofico da cavaliere alle corti del mondo, e, se gli manca il mantello magico di Faust, egli possiede però «gli stivali dalle sette leghe del concetto». Nel Faust, così come nello spirito della fenomenologia, si accende sempre di nuovo la voglia di percepire se stessi come domanda e il mondo come risposta, ma anche il

mondo come domanda e se stessi come risposta. Il soggetto va sempre di nuovo attraverso l'oggetto come una cosa che gli risponde, verso il tipo di soggettività di volta in volta pertinente, sempre di nuovo mediante l'oggetto stesso, nella sua esperienza transitiva, si attinge un nuovo livello di soggettività. Non è il medesimo Faust a entrare nella taverna di Auerbach e nel palazzo imperiale. «Se dunque questo spirito», così finisce la *Fenomenologia* di Hegel, «ricomincia da principio la sua cultura sembrando prender le mosse soltanto da sé, tuttavia esso comincia in pari tempo da un grado più alto. Il regno degli spiriti che in questo modo si è foggiato nell'esserci, costituisce una successione in cui uno spirito ha sostituito l'altro e ciascuno ha preso in consegna dal precedente il regno del mondo. La meta di quella successione è la rivelazione del profondo; e questa rivelazione è il concetto assoluto; questa rivelazione è quindi il togliere della profondità del concetto, o è l'estensione di esso, la negatività di quest'io inessenziale, la quale è la sua alienazione o sostanza, ed anche il suo tempo - il tempo per cui questa alienazione si aliena in lei stessa e così nella sua estensione è altrettanto nella sua profondità, nel Sé» (ivi, p. 611).¹⁶ E' un'intenzione estremamente affine a questa, quella che attraversa la vicenda di Faust e allarga il proprio sé a quello dell'umanità. E questo soggetto vuole essere affine a ogni forza itinerante nelle cose, e anche allo spirito della terra: *il motore di tutto il mondo è Faust, e Faust si sviluppa in tutte le forme di questo motore universale*. Il viaggio va dall'insufficiente, che ha eternamente sete, all'evento, che mette fine all'alienazione.

L'io ricomincia qui sempre di nuovo, fresco e adeguato; il suo occhio cambia. L'uomo sta in modo sempre diverso davanti alla coppa da cui beve e davanti alla donna, alla professione e a tutto ciò che deve saziarlo. Questo adattarsi, che Faust entri nella taverna di Auerbach o negli altri posti, ha la sua preistoria; è quella del soggetto che *concepisce per gradi*. Lo scaglionamento dell'io in rapporto col non-io di volta in volta dato, che con esso si media, è il riflesso di una condotta del mondo. Il poema di Goethe contiene implicitamente tale scaglionamento, la *Fenomenologia* ce l'ha esplicitamente, in ordinata costruzione. E la preistoria relativa comincia chiaramente nella mistica medievale, nei suoi libri di viaggi (itinerari) verso Dio. Il viaggiatore vi cambia il suo equipaggiamento e il suo allestimento a seconda della contrada e dell'oggetto che deve superare. La prima anima faustiana e

conoscitiva chiaramente apparsa fu Agostino, e l'agostiniano Ugo di San Vittore ha per primo fissato la successione degli stadi attraverso i quali un pio Faust si avvicina al suo pio eritis sicut deus. Sono la cogitatio, la meditatio, la contemplatio, quasi tre occhi attraverso cui si conosce; come oggetti corrispondono loro la materia, l'anima, Dio. Nicola Cusano, sulla stessa via, nominò quattro stazioni del soggetto della conoscenza: sensus, ratio, intellectus, visio; a loro corrispondono: le singole cose, le diverse specie, il mondo dialettico dei numeri e la mistica unione di tutti i contrari, anche di quelli tra soggetto e oggetto. Ed è di nuovo un itinerarium, stavolta senza teologia, a scagliare di volta in volta i punti di partenza anche del *mondo poetico faustiano*. Come ringiovanimento, come rinnovamento sempre di nuovo insistito: sul prato fiorito dopo Margherita, sull'alta montagna dopo Elena, come accecamento prima della visione fattiva, come celeste stato di crisalide. Ed è l'itinerarium del concetto che nella *Fenomenologia* ha collegato fra loro i punti di partenza della forma scientifica, insieme con le terrazze del mondo: la certezza sensibile ovvero il questo - la percezione ovvero la cosa - l'autocoscienza, la ragione, lo spirito, il sapere assoluto. E' anzi istruttivo che l'itinerarium graduato di cui si è accennato, così come rende metodologicamente affini il *Faust* e la *Fenomenologia*, al tempo stesso mostri due paralleli minori o anche due pendant. Da una parte in una poesia di Schiller allineata al procedere dell'itinerario, dall'altra in un saggio di Schelling sviluppato sul filo conduttore del corso di studi. Il mantello magico di Faust appare attenuato nella *Passeggiata* di Schiller del 1795 e gli stivali dalle sette leghe di cui Hegel parla a proposito del concetto e che percorrono la terra del sapere, appaiono ridotti nelle *Lezioni sul metodo dello studio accademico* schellinghiane del 1803. La poesia di Schiller fa accedere il viandante in successione apparentemente casuale a luoghi che anche storicamente si susseguono. Il soggetto viene per così dire tappezzato con gli elementi del prato, del bosco, della montagna blu, dei campi e dei villaggi, della città industriosa, del fiume e dei lontani tesori che esso trascina; si scorge la stanza del saggio e poi, in alto su di essa, il puro altare della natura. Tutto ciò è collegato con ampie associazioni, che procedono dal viandante e ritornano a lui, poesia didascalica di una storia che si manifesta nella successione dei punti di vista. Il vademecum di Schelling invece si muove completamente nella città stessa, all'ombra

dell'aula. Però in modo da dar da bere sangue alle ombre e ora queste, come se fossero dei trapassati, riferiscono brevemente sul mondo che ricordano. Luogo è unicamente l'universitas litterarum, filo conduttore l'avvicinarsi delle lezioni, che entra nel processo del mondo come l'universitas nel cosmo. Dall'autoconoscenza deve venir sviluppato il sapere originario dell'universum, si apre il mondo dei numeri, quello, più ricco di idee, del concetto filosofico, appaiono le scienze particolari col loro mondo, la teologia, la giurisprudenza, la fisica, la medicina e da ultimo la scienza dell'arte. Tutto quanto il processo avviene nel quadro degli studi universitari, più precisamente a procedere dalla costruzione di un sapere originario che, attraversando le facoltà, deve sia ricordarsi sia dispiegarsi. Il corteo delle facoltà viene disposto come se ricapitolasse il corteo delle idee del mondo; i settori della dottrina diventano proprio come scritture aperte, anzi montagne in cui brilla la realtà. Ma torniamo a Faust; la sua linea non è certamente soltanto quella del *mondo percorso*, ma della scommessa che *batte nell'attimo*. L'attimo perfetto resta il problema fondamentale del soggetto faustiano, l'attimo possente che non trascina più nell'alienazione. Qui però si mostra anche la *novità* della svolta di Goethe, e si mostra proprio in quel molto che la forma Faust presenta di comune con la *Fenomenologia*. E che presenta anche con la poesia schilleriana del viandante e con la trasparente pedagogia di Schelling e, in tutto ciò, con la compenetrazione o la successione di Sturm und Drang e romanzo pedagogico. Il fermati-dunque, detto all'attimo, è *originario come scaturigine e sua stessa fine*, resta la metafisica peculiare e così a lungo incompresa del poema faustiano. Tanto che unicamente dal contenuto della scommessa cade luce sulla filosofia finora stata, e non più viceversa. Perfino significati che intervengono con tanta forza nell'esistere vengono chiariti da Faust piuttosto che non Faust da loro; qui la scommessa ha un monopolio. Lo stesso viaggio alle sfere, quello del Faust che vi si trasforma e identifica, è affine alla *Fenomenologia* e in ciò il poema faustiano ha indubbiamente una filosofia della sua *vicenda*, però nella *filosofia del suo nucleo* il rapporto si capovolge: l'essere-per-sé hegeliano viene illuminato e reso importante solo dallo sfondo della scommessa. La *forma dell'azione* nel Faust si legittima hegelianamente, cioè attraverso il costante riferimento dialettico della coscienza al suo oggetto, attraverso il quale entrambi si determinano in maniera

progressivamente più precisa, finché si sviluppa una identità di soggetto e oggetto. Ma la *dialettica* del *nucleo* della *Fenomenologia* si legittima solo con l'adempersi della intensità e moralità faustiana dell'attimo intenzionato; qui soltanto si dimostra perentoriamente quel che Hegel pone come miglior sapere dell'essere-per-sé. La scommessa fa dell'essere-per-sé una riflessione superata ovvero una realtà implicata; mediante la via verso l'attimo la *Fenomenologia* diventa realmente ciò per cui Hegel la celebra: «Il processo verso questa mèta è quindi inarrestabile, e a nessun livello precedente si può trovare appagamento». Al difuori della mera coscienza speculare la *Fenomenologia* diventa un manifestarsi del principio assoluto nel sé e nel mondo, essa diventa effettivamente «l'itinerario dell'anima percorrente la serie delle sue figurazioni quali stazioni prescritte dalla sua natura perché si rischiari a spirito e, mediante la piena esperienza di se stessa, giunga alla conoscenza di ciò che essa è in sé stessa» (ivi, p. 63).¹⁷ Non solo all'inizio ma anche alla fine c'è per Faust l'azione, in particolare l'azione dell'identità perseguita. Kierkegaard, e prima ancora Schelling, hanno rimproverato a Hegel il prodursi processualmente uscendo dall'immediatezza solo in via concettuale; esagerando, perché nel quadro del concetto in Hegel non si parla d'altro che del divenire dello spirito per sé, del suo venire a sé, del suo conchiudersi con sé. Ma non Kierkegaard, bensì la centrale parola d'ordine «Fèrmati dunque, sei così bello» supera quel pensiero della coscienza che mantiene eternamente le distanze. È una parola d'ordine che non soltanto interpreta ma fa scattare quel che la *Fenomenologia* infine vuole dal processo della coscienza: «Sospingendo la coscienza se stessa verso la sua esistenza vera, raggiungerà un punto nel quale depone la sua parvenza di essere inficiata di un alcunché estraneo, che è solo per lei ed è come un altro; o dove l'apparenza diviene eguale all'essenza» (ivi, p. 72).¹⁸ Il progetto faustiano, nella successione che sempre si ripropone di Ora attuale - sfera delle forme storicamente ramificata - esistenza informata però non sazia; questo progetto soggetto-oggetto-soggetto è il modello fondamentale del sistema dialetticamente utopico della verità materiale. E l'*accadimento* dell'attimo che tutto spinge e tutto contiene, resta la coscienza di questo progetto; come *raggiungimento* del fatto-che o del tendere stesso. Il poema goethiano ha indicato il contenuto, insieme con la speculazione dell'epoca e oltre; caratterizza le stazioni del viaggio mondano

verso l'attimo adempiuto, cioè verso un mondo come essere-per-sé. Allo stesso modo nel contenuto della scommessa di Faust, e solo in essa, è indicata la pertinente metafisica della vicinanza, esattamente quella verso cui si dirigono appunto gli oltrepassamenti di limiti. Una metafisica che non viene più presa in giro da mondi lontani nascosti o superiori; quanto più lontani, tanto apparentemente migliori, quanto più alti, tanto apparentemente più sublimi. Una metafisica autenticamente utopica è latente proprio nell'immanente parola chiave di Faust; una metafisica che capisce il nocciolo del barboncino ma anche del cielo. Essa conduce dall'aldilà nell'aldiquà più profondo, cioè più di qua, e altrettanto usa tutto il lungo cannocchiale dell'irrequietezza, dell'ampiezza e dell'utopia mondane per osservare quel che è veramente più prossimo: l'attimo. Per accertarsi, grazie all'attimo, dell'effettivo nodo del mondo, dunque anche della grande gioia che eventualmente ne sancisce lo scioglimento. E ancora una cosa, quasi la più importante: il Faust di Goethe non intuisce e non sfiora *minimamente* l'essere-per-sé dell'attimo adempiuto, come da ultimo fa la *Fenomenologia* di Hegel, quale *perdita dell'oggettività* stessa, quale superamento di *ogni dimensione obiettiva* - dunque non soltanto di quella alienata - nel soggetto, diventato infine senza mondo. Al contrario, l'arrivo di Faust all'attimo adempiuto c'è proprio perché al tempo stesso esso ha intorno a sé la sfera, non più estranea a questo attimo, di un'*obiettività* infine *adeguatamente attinta* (l'acquisizione di terra, i regni eterni). L'attimo di questo essere-per-sé non è dunque certamente un ritrarsi; ma certo è collocato nello stato e nell'ideale limite di una situazione, della vita e del mondo, che non ha più situazione. Faust, essendo una delle estreme figure-guida dell'oltrepassamento del limite, intende puramente nell'attimo umano e nel suo mondo contro lo stato della mera situazionalità, fino al grido: terra. Fèrmati-dunque, detto all'attimo, diventa così simbolo del ritorno giusto, totalmente immanente, della vera Itaca. Solo un simbolo; infatti alla poesia e alla filosofia riesce solo di configurare l'*intenzione* dell'utopico, non il *contenuto* dell'utopico come esistente. «Esultate, abbiamo vinto!» oppure «La scienza si mostra come un cerchio in sé ravvolto» non è il culmine di Faust o della *Fenomenologia*. Il culmine di Faust è il genuino presentimento dell'attimo supremo, al posto giusto, con dentro il *carpe diem nostrum* in mundo nostro. Che questo sforzo del tendere non sia

ancora potuto terminare in una figura dell'oltrepassamento lo rende grande. Non soltanto esso non si è adagiato sulle piume, ma perfino il cielo faustiano conosce soltanto il movimento e ancora nessun simbolo finito di riposo dell'approdo.

Ulisse non è morto a Itaca, è andato nel mondo disabitato

Oh, oltre, tempesta, va oltre ancora,
e prendi sulle tue forti ali
la stella più alta, il verme più basso,
per portarci infine tutti a casa!

Lenau, *Faust*

Per chi ha fame è più che giusto agognare il cibo. Chi ha freddo cerca la stufa, chi si è perso la casa, il viaggiatore pensa con gioia alla moglie e ai figli. Ma se uno sballottato padre di famiglia si chiama Ulisse o giù di lì, il ritorno non diventa tanto chiaro, come se ritrovato il letto tutto fosse finito. Chi si è perso non era soltanto il paziente, era anche il viaggiatore che ha visto le città e i paesi di molta gente, e per di più Calipso e Nausicaa. Stolte interpretazioni hanno visto la morale di questa storia così: un bravo padre di famiglia affronta tutti i pericoli cercando sempre di tornare a casa. Ma Daumier ha disegnato questo Ulisse con la papalina accanto alla moglie dal naso puntuto, con l'elmo e la spada a decorare la parete et habet bonam pacem, qui sedet post fornacem. Il ritorno al focolare, certo, è una categoria importante; tanto maggiori però sono i suoi pericoli e i suoi guasti, uguali a quelli del riposo. Se Itaca non fosse un simbolo, questo sarebbe un problema, e Omero, sistemati i diritti domestici, gli fa cadere davanti il sipario. Ma la saga non tacque e, in una specie di motivo da Olandese volante, seguì a lavorare su Ulisse, su un Ulisse tardo, selvaggio, ignoto. Secondo tale lavoro, Ulisse non torna neanche con sicurezza a Itaca ma seguita a viaggiare lontano, nell'immenso; del destino che fin lì ha avuto fa il mestiere del suo personaggio. Questa stupefacente svolta compare nella *Divina commedia* (*Inferno*, XXVI, vv. 79-142); il riluttante paziente perviene così a una temerarietà per nulla riluttante, anzi diventa un Faust del mare. Virgilio chiede a quest'ombra avvolta nelle fiamme come è finita la sua vita terrena e Ulisse risponde che, separatosi da Circe, non trovò

reque; né la tenerezza per il figlio né la pietà per il vecchio padre
né l'amore per Penelope poterono domarlo:

vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore.

E così Ulisse con una ciurma si rimise in mare; bracciate le vele quadre, salparono in mare aperto con uno splendido vento in poppa, verso la costa d'Africa, la Spagna, le colonne d'Ercole, l'antico confine del mondo antico. Ma lì, sebbene divenuto vecchio e pesante, chiamò i marinai al viaggio più ardito, a un'Itaca della convalida e della pienezza:

«O frati», dissi, «che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e conoscenza».

Il viaggio proseguì nell'Atlantico, decisamente a ovest, poi a sud, e dopo cinque mesi Ulisse vide terra, un alto monte in lontananza, nel «mondo senza gente»,¹⁹ dall'altra parte del mondo. Ma dal monte si alza un turbine; si tratta infatti del monte Purgatorio, cui non accede vivente, e il pagano Ulisse dunque nemmeno da morto. L'umano oltrepassamento del limite ha termine, la terra del purgatorio dell'altro mondo, col paradiso terrestre in cima, resta vista ma non raggiunta. Fin qui la stupefacente versione; da questa avventura appare tutto un altro Ulisse, un Ulisse gotico. Un Sinbad, per il quale il pericolo dell'acqua e il meraviglioso è diventato elemento di vita, era insito anche nell'antico Ulisse paziente, ma non venne percepito. E contro Poseidone, che gli si era votato contro, mancava l'ostinazione come pure il gigantesco orizzonte, estraneo al mondo

antico. L'Olandese volante della saga barocca voleva circumnavigare il capo Horn, nonostante i venti celesti contrari; e così venne condannato a incrociare sul mare fino alla fine dei tempi. Ulisse, come capitano dell'hybris, muore, ma in Dante è il primo uomo titanico, disceso dal cavaliere, non dal paziente. Egli è il primo personaggio della natura monomaniacale, e soprattutto dell'incondizionatezza, che poi si manifesta in Don Giovanni e in Faust e getta la sua ombra comica in Don Chisciotte.

Questo navigatore è strano, anzi in se stesso egli non ha soltanto il proprio nodo. Infatti insieme con Faust viene qui previsto anche un uomo reale: Colombo. A nessuno dei due dava occasione né l'Ulisse omerico né la sua successiva concezione ellenistica e romana. Il viaggiatore omerico venne per la verità ampliato. Marco Terenzio Varrone scrisse un *Odisseo e mezzo* che girava in peripezie per altri cinque anni. Luciano ha addossato la responsabilità della sua satira di viaggi, *La storia vera*, che concerne fantastiche terre occidentali, al fantasioso Ulisse. Ma tutto questo era satira, non ammirazione, la successiva maturazione letteraria del paziente fu quella di un Münchhausen, non di una esuberanza di coraggio. Per la verità anche in Omero Ulisse si è rimesso in viaggio, ma non in un viaggio intrapreso volontariamente, bensì per adempiere il compito che l'indovino Tiresia gli ha affidato nell'Ade (*Odissea*, XI, vv. 119 sgg.): rimettersi in via e con un remo sulle spalle camminare finché uno gli chieda che strana pala da grano porti e poi sacrificare a Poseidone. Ma quel che lui racconta così a Penelope nei suoi ricordi, annunciando una nuova separazione (*Odissea*, xxiii, vv. 267 sgg.), anche se significa anch'esso un cammino verso terre lontanissime e sconosciute, non si riferisce affatto alla navigazione e meno che mai alla volontà di tener dietro al sole, come in Dante. Anzi il viaggio porta a un paese così estraneo alla navigazione che vi si può scambiare un remo con un badile; e soprattutto, qui non agisce hybris alcuna. Al contrario, un dio possente deve venir conciliato, forse il culto deve venirne perfino esteso; questo è il motivo principale di questo conformistico viaggio (cfr. Dornseiff, *Odysseus' letzte Fahrt*, Hermes 1937, pp. 351 sgg.). Tra il terrestre passo di Omero e quello puramente marittimo, estremamente temerario di Dante, non c'è perciò alcun nesso, a parte quello formale, come suppone Philaethes (*Göttliche Komödie*, trad. tedesca 1868, p. 199, nota 22), quando sostiene che Dante ha

confusamente contaminato il viaggio infernale di Ulisse con quello successivo, profetizzatogli da Tiresia. Questa cosiddetta contaminazione portò però, come già detto, il novum di un Faust del mare, quello di vedere il mondo e rendersi conto di tutto, fin al monte cui nessun vivente può accedere. Invece l'Ulisse di Omero torna dal suo semplice pellegrinaggio per Poseidone alla vecchia Itaca e la morte lo coglie, secondo la predizione di Tiresia, come agiato signore e padre in mezzo al suo popolo (*Odissea*, XXIII, vv. 282 sgg.). All'epoca di Dante l'*Odissea* era quasi ignota nei particolari; e in Dante nell'immagine generale di questo viaggiatore dei mari s'inserì quella nuova di uno che tenta l'Atlantico. Non plus ultra c'era sulle colonne d'Ercole; e l'Ulisse di Dante le supera e così, in maniera quanto mai stupefacente, anticipa il viaggio di Colombo. Che questo Ulisse abbia per così dire scoperto l'America risulta dalla direzione del viaggio, anche se non ancora dalla precisazione «mondo senza gente», che nella geografia medievale si riferiva a tutta quanta la terra a sud dell'equatore, che si credeva disabitata. E dunque anche all'Africa più profonda: nel 1291 una spedizione guidata da Vivaldi era salpata da Genova, passata per Ceuta per circumnavigare l'Africa, ed era scomparsa; Dante potrebbe aver attribuito al suo Ulisse questo eroismo a lui contemporaneo. Ma l'interpretazione africana è contraddetta, oltre che dalla direzione verso occidente, «di retro al sol»,²⁰ dall'ardimento del viaggio di sogno messo in evidenza dalla solitudine durata cinque mesi, dall'assenza di ogni costa in vista. La contraddice infine la localizzazione dantesca del monte Purgatorio su un'isola; il gigantesco continente che è l'Africa, pensato come compatto anche nella sua parte meridionale, non poteva proprio emergere come monte dal mare. La terra del purgatorio si trova nell'altra metà del globo, solo questa lontananza è adeguata all'arditezza e all'oltrepassamento del limite con cui Dante ha attrezzato il tardo Ulisse. Nessuna notizia della scoperta dell'America a opera del groenlandese Leif Erikson, trecento anni prima, poteva essere arrivata a Firenze; in Groenlandia stessa essa fu presto dimenticata. Ma dall'antichità romana arriva un considerevole tentativo che supera la parte nota della terra, contenuto in un passo di Seneca cui Colombo si è spesso richiamato (cfr. p. 893). Si può dimostrare che esso era noto anche ai tempi di Dante; è un passo del coro della *Medea* di Seneca: «Venient annis saecula seris / Quibus oceanus vincula

rerum / Laxet et ingens pateat tellus / Thetisque novos detegat orbes / Nec sit terris ultima Thule». All'Ulisse di Dante vennero dunque attribuiti i secoli futuri, che Seneca cita: «in cui l'oceano strappa i ceppi e l'orizzonte è libero, in cui la dea del mare Teti svela nuove terre e Thule non sarà più l'estrema cosa sulla terra». Ulisse stesso ha strappato i legami che ne avrebbero fatto un re relegato in un cantuccio, quasi un capitano in pensione. Egli non soltanto possiede l'impazienza di vedere il mondo, ma è questa impazienza stessa, che di Ulisse contiene il deciso esser-ci. La vita diventa anche qui identica a un tenace oltrepassamento di limiti, «per seguir virtute e canoscenza».²¹ Così in mezzo al mondo medievale Dante dà la parola d'ordine della prima borghesia: «trepassar del segno».²² Ulisse diventò inoltre comprensibile come una specie di cavaliere di un'ignota tavola di Artù o piuttosto: sulla sua nave, insieme con i cavalieri di re Artù. Egli non parte da cristiano ma tanto più scopertamente s'imbarca in un viaggio meraviglioso oltre il mondo conosciuto; il suo coraggio è ancora maggiore di quello di Gawans o di Orlando. E non getta un'ombra comica come vari eroi del ciclo di Artù, rigidi e sublimi, fanno già là per là, per non dire dell'ultimo grande sognatore dei viaggi di cavalleria: Don Chisciotte. Infatti lo scopo dell'Ulisse di Dante, quello di sapersi in azione verso la terra ignota, non può invecchiare come un ideale di cavalleria. Nel «mondo senza gente», in un mondo che non è ancora dell'uomo, fra uomini che non hanno ancora il loro mondo adeguato, c'è la meta; nonostante e a causa della difficile rotta.

Amleto, volontà chiusa; Prospero, gioia immotivata

Ma così rinasce sempre la paura di non poterci proprio essere. Le ambascie esterne sono a tal proposito più che sufficienti e le preoccupazioni più sottili del vivere sembrano loro delle beffe. Non però quelle più basilari: perfino nella vita umbratile queste restano giustificate a lungo. Uomini di questa specie, sebbene in tutto e per tutto specifici e peculiari, non escono affatto dall'ombra del non-qui. La loro irrequietezza non si estroverte ma si distrae senza agire. Amleto ne dà l'esempio in poesia; sebbene tutto volontà, egli è la manifestazione interiore opposta a tutti quelli che si estrovertono. La volontà di fare la propria parte e reggere il

proprio ora resta qui chiusa, la coscienza lo spinge all'agire, il solitario arrovellarsi lo impedisce. Egli è talmente prigioniero di se stesso che anche l'incarico della vendetta, in quanto legato a un'azione, non ne spezza l'esistenza distaccata. Amleto è sovraccarico di coscienza nel senso di una distanza, di un medium che non lascia pervenire né a se stessi né alle cose. E' un carattere concavo, dispersivo, a differenza di tutti gli altri di Shakespeare che sono caratteri raccolti. La sua lontananza dall'esser-ci lo rende amico degli attori e lui stesso è in grado di recitare la pazzia. Il suo mondo resta la tetraggine, la malinconia, un saturnino essere chiusi in sé, è una specie di sbarramento in potenza, cioè il cimitero; solo lì Amleto, che dovunque è lento, diventa vivace, sereno e chiaro. Nel complesso è anche lui un sognatore del gran tipo utopizzante, ma il soggetto di questo sogno non viene infiammato dall'anticipo della meta, anzi non viene nemmeno paralizzato da troppa anticipazione della meta (sostitutiva dell'azione). La sua indecisione deriva piuttosto da una particolare esagerazione della *distanza* della coscienza, da quell'esagerazione che qui si chiama pallore del pensiero. Certo a proposito di questa diagnosi, tanto celebre quanto generica, occorre chiedere: come è fatto specificamente il pensiero che qui impallidisce, e soprattutto, in che epoca emerge il suo aspetto paralizzante? E' l'epoca che «esce dai cardini», cioè quella non semplice del trapasso che stava avvenendo, di mescolamento e tensione tra borghesia e neofeudalesimo. L'uomo cominciò più che mai a essere un lupo per l'uomo e la perspicacia insegnava ad aver tanta fiducia nella platea di corte quanta nelle vipere. Il citato pallore del pensiero non è certo quello della coeva e fresca ratio borghese, non quella di pensieri rinascimentali del tipo di un Bruno o di un Bacone che paralizzato non lo era davvero. Ma la filosofia di Amleto corrisponde ampiamente alle sensazioni della notte e anzi del nulla che riempivano il manierismo, questo dilacerato stile d'arte e di vita seguito al rinascimento, nel bel mezzo del barocco. Costitutivo del manierismo era l'esperire la morte come vicinissima alla vita; hanno qui il loro posto le allegorie del memento mori, rischiarate dal pallore di questo pensiero. Una di loro, una testa rappresentata divisa in due parti, la metà sinistra un volto vivente, la metà destra un teschio, riproduce assolutamente anche l'immagine amletica del mondo, la stessa che fonda, stavolta filosoficamente, la prigionia interiore del malinconico. Infatti sullo sfondo di morte della vita

partenza e azione non hanno più senso; il luogo di adempimento, che contemporaneamente svaluta tutto, non è appunto altro che il cimitero. Qui si mostra contemporaneamente, nell'atteggiamento di Amleto, il neomedievismo del manierismo, cioè nessuna liberazione a opera del materialismo che germoglia nella ratio borghese, bensì al contrario un orrore religioso della propria irreligione. Sarebbe a dire che l'aldilà estinto spedisce solo freddo al malamente disincantato; anche cosmicamente rafforza la sua distanza dal reale e da ciò che va sensatamente realizzato. E così la reazione al non bigotto, che il principe di Shakespeare ha imparato all'università, è solo un doppio memento mori, che svaluta totalmente la vita e l'azione. Da qui, come unica prospettiva ultima, questa: «come un re può mettersi in via attraverso le budella di un mendicante», oppure: «Il grande Cesare, morto e fatto fango, / tappa un buco e non fa passare il vento». La materia cosmica qui non sorride in effetti all'uomo con sensuale freschezza come in Bacone o addirittura in Bruno; essa è piuttosto quel che Bruno aveva aspramente respinto, «un letamaio di sostanze chimiche». Questa credenza, unica a essere divenuta negativa, paralizza del tutto l'emergere all'esserci: «Maledizione per essere venuto al mondo per sistamarlo!». E non soltanto la vendetta privata per il padre, anche i piani disponibili per il miglioramento del mondo restano fermi; la nausea per il mondo impedisce anche ogni possibile avvicinamento all'ora e al qui cui si è tenuto testa, alla presenza nell'esser-ci. Ciò costituisce la natura contemplativa di Amleto, mostrando al tempo stesso tutti i tratti di una contemplazione che manieristicamente si chiamava piangente. Ciò, insieme col contenuto nichilistico, fa sì che Amleto parli di pugnali e non li impugni, da Oreste impedito, anzi da riformatore impedito. Mediante la contemplazione piangente Amleto potenzia da ultimo addirittura la distanza della sua coscienza a distanza dell'idea dal mondo, che è una distanza disperata. Così la volontà viene doppiamente paralizzata e chiusa, la sua incondizionatezza, nella parvenza generale, diventa doppiamente melanconica. Che cosa è mai «uno straccione di re rappezzato, un tagliaborse del potere e del regno», che significato ha ancora la vendetta privata di cui l'ha incaricato lo spettro, contro la vendetta e la riforma di tutto il mondo? Di un mondo però in cui gli uomini sono gaglioffi, le donne puttane, dove ciò che appare è menzogna e il resto è silenzio. Amleto diventa così il paradosso di un grande sognatore,

che non crede alle sue speranze e mete; di un oltrepassatore di limiti, che al di là dei confini creatisi crede ci sia il nulla, disomogeneo a tutti i progetti e a tutte le azioni. La meta cui si punta con tutte le forze è al tempo stesso, in quanto non esce mai dall'ombra, quella evitata con tutte le forze. E così l'azione salvifica, se nonostante tutto avviene, accade come incidentalmente e casualmente; essa accade come svogliato colpo di spada nell'agonia. Quando non ha più niente da perdere, nemmeno la sua malinconia, il morente colpisce il re colpevole. La distanza chiusa e potenziata di Amleto è pertanto l'opposto del movimento faustiano, del suo muoversi verso l'attimo posto, strappato all'indecisione. Il principe si è infallibilmente dimostrato di supremo livello regio, assicura Fortebraccio, e fa sparare salve alla truppa. La convalida, in nessun altro luogo è più chiaro, stava ancora davanti all'esser-ci, e in nessun altro luogo diventa negativamente più chiaro che cosa sia una fuoriuscita così intasata e come stiano con essa le cose.

Accanto alla paura di non esserci c'è la forma del non approvarla. Ciò avviene nel sogno che si muove con se stesso, in colori rinunciantemente belli, immotivatamente fiammeggianti. Amleto ha evitato l'ora e il qui, ma il Prospero della *Tempesta* vuole che proprio nel sogno, che è poetico, esso si circonda di fiori. In mezzo stanno le figure effettivamente erompenti dell'irrequietezza, sottili, pungenti, incondizionate, utopiche. L'età di Shakespeare le conosceva bene, sia come avventurieri sia come tipi smodati, fantastici, ossessionati. Tirso de Molina trattò il Don Giovanni, Marlowe il Faust, Cervantes creò il Don Chisciotte, ma nessuna figura di questa famiglia appare in Shakespeare. Queste figure sarebbero troppo astratte nello spazio del grande panfiguratore, ma anche troppo angolose, troppo dilaceranti. Esse non hanno nulla se non hanno tutto e questo è altra cosa che non il tutto, anzi non vi è nemmeno necessariamente contenuto; la ricchezza non è incondizionatezza. Il Tutto cui spingono gli oltrepassatori di limiti non è il tutto del Pan, cui appartiene la pienezza di Shakespeare, con sazietà dovunque. Per quanto ampiamente valido possa essere il giudizio di Schlegel, secondo cui dalle opere di Shakespeare si potrebbe ricostruire la terra perduta, proprio a causa di questa dimensione panica gli *avventurieri* dell'incondizionato non sono nello spazio gigantescamente animato. Tanto più intensamente però sono

caratterizzate le *figure marginali* dell'incondizionato: Amleto e Prospero, la volontà chiusa nell'uno, la gioia per la bellezza, immotivatamente scintillante, nell'altro, ed entrambe prima della notte. Cioè prima del silenzio che Shakespeare vedeva, per Amleto come per Prospero, tutt'intorno al teatro del mondo; nel primo caso rendendo cupo l'oltrepassamento del limite, nel secondo circondandolo proprio coi sogni più variopinti, anzi con frizzi. Solo che manca l'insaziabilità, Prospero significa il favorito, colui che prospera, non è il lottatore. Per la verità proprio Prospero è stato paragonato a Faust; la bacchetta magica, la saggezza, una comunità fondata sulla felicità e sul valore si offrivano a questo confronto. Ma la terra faustiana di Prospero appare tutta priva di tentazioni e problemi, nessun diavolo infila la testa in questa solitudine di Faust, nessuna beatitudine viene scommessa per l'amichetta veritas, l'esistenza arriva come dono dopo una fuga e resta nel paese di favola senza uscirne. Qui non c'è bisogno di un Richmond per riequilibrare misfatti, di un Fortebraccio per ristabilire la realtà; Shakespeare non dà più loro quest'ufficio. I suoi tre ultimi drammi si danno al «romance», cioè alla soluzione favolistica, come se tutto fosse bene, alla grazia estetica: *Cimbelino*, *Racconto d'inverno*, *La tempesta* - in costante apparizione onirica - mettono a disposizione mezzi magici per rendere possibile l'impossibile. Questa magia è nella *Tempesta* appunto l'invenzione poetica dell'esser-ci, l'apparir-ci divenuto per così dire immacolato, in convivenza lieve. Prospero e sua figlia Miranda fuggono dalla patria in cui i malvagi s'impadroniscono del potere, e fuggono nella solitudine, in cui la virtù può conservarsi e anche comprovarsi esistendo. Viene scelta un'isola lontana, in consonanza con l'antica tradizione utopica, certo non per lodare la bontà originaria dei suoi abitanti e imitarla. Ancora nel *Cimbelino* Shakespeare aveva aderito a tale ottica, anzi quel dramma era complessivamente costruito sul contrasto di una civiltà corrotta con la natura immacolata. Ma nemmeno lì, per non dire nella *Tempesta*, la natura incontaminata viene equiparata al popolo basso. Calibano, il selvaggio, è allo stesso tempo un ingrediente della plebaglia, diverso dalla bestia solo perché cattivo. Proprio la terra della bellezza, nella sua accentuata leggerezza, conosce il basso popolo solo come odioso, così come anche nel *Sogno di una notte di mezza estate*, in un analogo apparire di spettri e fantasmi, esso serve per le scene gaglioffe e gli artigiani non

vengono incantati nemmeno dalla notte di San Giovanni. Il vecchio ministro di Prospero fa bensì le lodi di uno stato naturale, libero da proprietà, incivilimento ed erudizione (*Tempesta*, II, 1), ma il fratello di Prospero, che comunque gli ha anche rubato il trono, nota che con questo stato vedrebbero la luce solo pigra plebaglia, puttane e farabutti. Prospero stesso considera i calibani nati per servire, lo stato ideale sorge per lui solo sulla completa ineguaglianza, in cui si conservano i fiori della cultura e se ne espungono i difetti. Ma perfino questo atteggiamento reazionario, quasi insopportabile, che deriva dalla cortigianeria di Shakespeare, si nutre in ultima analisi dell'estetico luore di sogno, del regno di Flora, che nella *Tempesta* tanto nasconde quanto adorna l'effettivo ora e qui; con simile autarchia estetica Goethe propose ingiustizie del tutto simili nelle scene di Elena, contro il Coro. Prospero ha con sé i suoi libri, i migliori prodotti dello spirito signorile, e solo nature di questo spirito sono invitate a partecipare alla nuova alleanza. Uomini che sono loro stessi come opere d'arte fanno del loro esodo un'altra uscita, un estratto: l'arte alla meta. Questa nobile natura comprende gli inferiori solo se questi riconoscono la legge etica, che lega in amicizia; anche il bene infatti appartiene al bello, alla kalokagathia nella terra del «romance». Le nozze di Miranda con Ferdinando aggiungono a questa prospettiva la coppia sublime: si sposano l'arte e la forza morale. E l'arte di Prospero sta, come tale, sempre da ultima, *scena* di ardente apparir-ci, in un mondo risuonante. E così in questa *intenzionata, completa fioritura di momenti alti e supremi* agiscono sempre di nuovo teatro e suono. La parvenza onirica emerge ondeggiante e in essa, senza essere fisicamente attingibile, una *terra di bellezza della scampata leggerezza*, servita dallo spirito dell'aria Ariel. Agisce l'arte giunta alla mèta e non come pre-apparizione che appare; perché, come in *Amleto*, anche qui tutto ciò che appare è menzogna e il resto è silenzio. Ma ciò che appare dà proprio nella sua perfezione estetica questa gioia per la bellezza, immotivatamente scintillante, qui tanto più rara e preziosa perché avviene sullo sfondo di mero silenzio, sonno, notte. La pienezza artistica è qui mera carta vincente contro il nichilismo; il cui silenzio è qui certamente per nulla svalutante, anzi nemmeno più nichilismo ma incognito. Tale però che ogni passo fuori dall'incondizionatezza della pienezza artistica conduce dal regno di Flora e del suo ora e qui in qualcosa che è immediatamente non-umano. Così l'oltrepassamento di limiti

finisce qui; l'incondizionato, per quanto accessibile agli uomini, si risolve come estetica isola incantata nell'oceano dell'incognito. Da qui la saggezza finale di Prospero:

E, come l'edificio senza fondamenta
Di questa visione,
Le torri ricoperte dalle nubi,
I palazzi sontuosi,
I templi solenni,
Questo stesso vasto globo, sì,
E quello che contiene,
Tutto si dissolverà.
Come la scena priva di sostanza
Ora svanita
Tutto svanirà
Senza lasciare traccia.
Noi siamo della materia
Di cui son fatti i sogni
E la nostra piccola vita
E' circondata da un sonno.

Sogno dovunque, tutti gabbati, come dice perfino Falstaff, e anche la nobile cerchia, proprio questa, è presa dal sonno. Questa potente, splendida e cupa immagine del mondo è forse un lascito del sogno di Amleto disperatamente totale, della sua disperata speranza, della sua utopia sospesa in sé? Sì e no; sì, perché non avviene uno sfondamento; no, perché la detta mancanza di senso non svaluta però l'apparenza finale, magicamente lieve. L'amletica malinconia cimiteriale non segue né si appaia alle rapide, fulminee fugacità sull'isola incantata; Prospero è così poco malinconico che anche la sua rinuncia spumeggia. Spirits eseguono questo spettacolo, the baseless fabric of this vision, e poi si sciolgono di nuovo in aria; addirittura nemmeno il paradiso che fanno apparire ha fondamento e durata: ciononostante il mondo di Ariel, in cui Prospero e i suoi si trovano, può essere chiamato un fermati-dunque, un sostare in un paese apparente, fugace, ma che riposa nella sua bellezza. Non si tratta di un sostare vittorioso, come lo cercava Faust, ben oltre le pur simili nature di campi e di spiriti delle scene di Elena; la Nike esistente non ha un piede poggiato in assoluto sull'isola di Prospero. Tuttavia perfino la rinuncia di

Prospero non sarebbe così indifferente rispetto alla fugacità, e la sua saggezza non sarebbe così consolatoria a petto della sconsolatezza, se la parvenza onirica, quale emerge qui, non avesse anch'essa la sua forza. Da ultimo appare infatti chiaro: l'enigmatica levità, anche nella rinuncia di Prospero, non viene affatto servita solo da spiriti dell'aria e allodole teatrali, *alla fine non è affatto soltanto sfera del sogno e dell'incanto*. Perfino la malinconia del congedo, quando Prospero depone la bacchetta magica, non va nel sonno da cui ritiene circondata sia la piccola vita sia la grande arte; nella serietà della rinuncia resta invece anche la serietà dell'allegria. Tale serietà viene caratterizzata esattamente da quell'approdo che non ha motivo; viene caratterizzata dall'*immotivata gioia dell'umorismo*. Con questo Prospero non resta in ultima analisi nell'autarchia estetica, nei fuochi d'artificio di un cielo notturno - l'umorismo non resta nell'arte, non è affatto l'illusione come meta. L'umorismo è altro dalla grazia estetica, e se la sua serietà non prende sul serio nemmeno il nulla, da ultimo però la parvenza che brilla anticipatrice, proprio qui non è pre-apparire dell'arte ma del sorriso. Esso accompagna un approdo enigmaticamente lontano, mai garantito; col possesso del quale, totalmente non posseduto, si può riporre la bacchetta magica, lo spirito dell'aria Ariel può venir licenziato. Ciononostante non resta disperazione, ma arriva la leggerezza, accade il fermarsi - non soltanto in un esser-bello che non viene contraddetto dal nulla, ma anche in una fede davanti al cui scetticismo perfino il nulla non tiene. All'entrata o all'uscita di Prospero c'è così una gioia immotivata, non garantita; solo Mozart avrebbe potuto scriverne la musica. In questa uscita è un ingresso; non scorrono più apparizioni e ciò-che-non-appare è tanto raffinato da rinunciare ai tuoni e lampi dell'adempimento. Ma tutte le figure dell'oltrepassamento di limiti: il fuoco della gioventù, Ulisse, Faust e anche l'umorismo profondamente mirato di Prospero, vogliono passare dall'aldilà del desiderio nel suo aldiquà. In ciò che ha potere sull'attimo, lì dove si coglie più che non il giorno dato, nella potenza di un conquistato esser-ci. Di un graduale fuoriuscire dall'apparenza, come dice proprio il vecchio Goethe, per entrare nell'apparenza giusta, esistente, divenuta potente e lieve. In cui i contatti fini e profondi, che appunto l'umorismo intrattiene con questa potenza, non appaiono più conquistatori e nemmeno clamorosi. Al contrario, appaiono fuggevoli e fini, come Ariel nello

stesso mondo compatto; essi mostrano una grazia non patetica.

50. TAVOLE-GUIDA DELL'OLTREPASSAMENTO ASTRATTO E MEDIATO DI LIMITI MOSTRATE SUL «DON CHISCIOTTE» E SUL «FAUST»

Quali grandi sfere non dà mai a pensare una nave sospesa fra cielo e terra. La vela che sbatacchia, la nave che di continuo oscilla, il mormorio delle onde, la nube che vola, l'ampio, infinito orizzonte! Sulla terra si è legati a un punto morto e chiusi nella stretta cerchia di una situazione.

Herder, *Giornale di viaggio 1769*

Nella prassi della vita però è molto più importante che l'insieme sia uniformemente buono piuttosto che il singolo sia accidentalmente divino - e se dunque l'idealista è un soggetto più abile a suscitare un grande concetto di ciò che è possibile all'umanità e a istillare rispetto per i suoi destini, solo il realista però può eseguirli con costanza nell'esperienza.

Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*

L'umanesimo spagnolo non si accontenta del motto *Nihil humani mihi alienum*. Dall'esigenza che niente di umano resti estraneo esso procede alla considerazione che tutto ciò che è estraneo, strano e meraviglioso ci riguarda come uomini.

Voßler, *Introduzione alla poesia spagnola*

La volontà fermentante

La specie debole si limita a sognare e resta in sé. Quella coraggiosa agisce, la sua forza va verso l'esterno. Ma se il coraggioso non si limita a dare colpi intorno a sé, ha anche lui il suo sogno. Egli rovescia all'esterno desideri e scopi che prima sono soltanto nella sua testa. Ciò è però spesso un girare a vuoto, perché nessuno è solo e la vita è cominciata molto prima di lui. Poiché la

gioventù non è vecchia, e dunque né ha sperimentato quel che è, né quel che oltre lei vuole e può esserci. E così l'azione diventa solitaria al massimo, lì dove vorrebbe essere universale al massimo.

Un succo che fermenta non può essere subito limpido. E anche una volontà ancora non mediata con l'esterno ma ribollente in sé, resta torbida. Quanto più è incondizionata, tanto più nei suoi inizi è immersa nello spleen. Proprio lì dove si comincia con immediatezza, specialmente nell'esplosione a corto circuito o addirittura donchisciottesca degli anni tardi, quando un uomo vuole recuperare quel che gli è sfuggito e un'intera vita, finora tiepida, andrebbe cambiata. Quando compare un amore che rende tutto nuovo, ma anche quando compare una meta cui ci si vuol dirigere non soltanto immediatamente ma anche *senza distrazioni*. E già qui è chiaro che, poiché tale immediatezza può mostrarsi al tempo stesso, almeno a tratti, anche come mancanza di distrazioni, la cosa non è semplice, e non è esaurita dallo spleen. E' bensì vero che un agire semplicemente immediato è semplice astrazione e la sua sconfitta appare per lo più ridicola. Ma se per di più partecipa di un agire non distratto, allora si presenta come astrattamente *morale* e la sua sconfitta per lo più commuove. Ma certamente l'agire *mediato* ed equilibrato è invece in grado di essere anche *obiettivo* e morale e davvero oltrepassatore di limiti, non per andare nel vuoto o nel consunto. E' meno eroico in quel che mette in mostra ma più virile nel colpire; ha meno fiori ma più frutti. Ciononostante i sogni immediati, proprio perché non distratti, attirano in continuazione. Essi infatti non mettono soltanto in guardia ma ammoniscono a non prendere mai le cose come sono. Sebbene, pena la sconfitta, propriamente evitabile e dunque ridicola, essi debbano venire assolutamente presi per quel che sono, cioè esperti, concreti, agenti con cognizione del mondo. L'immediato, che carica a testa bassa, ha i suoi svantaggi, il suo onore e la sua gioventù; il mediato, con sguardo d'insieme e dominata esperienza, ha il suo vantaggio, la sua dignità e maturità. Se il secondo guida, il primo seduce, ma offre anche un non deluso coraggio e un'ardente coscienza. Perciò è qui il caso di gettare uno sguardo penetrante ben a fondo su Don Chisciotte. Tra i sognatori incondizionati egli fu il più inflessibile, dunque egli agisce tanto ridicolizzato quanto grande, è al tempo stesso una messa in guardia e un ammonimento. Vecchio, utopico, estraneo al mondo,

egli segue un'immagine in parte passata, in parte mai stata.

La triste figura e la dorata illusione di Don Chisciotte

Le intenzioni erano buone e lo zelo non mancò. Ma dovunque stende la sua mano soccorritrice, rovescia qualcosa. Anche di per sé appare quanto mai strapazzato, offre alle vergini la sua compassionevole protezione, lui, Don Chisciotte, che fa più compassione di ogni altro, un pazzo solitario. Lungo, asciutto, giallo, con guance «che sembrano toccarsi dall'interno», estenuato dalla follia. E così ha piantato baracca e burattini, la stupida nipote, la vita limitata, per essere quel che ha sognato, per fare quel che ha letto. Ad un'età in cui per altri il fiasco è agli sgoccioli, lui diventa nuovo, un cavaliere errante come sta nei libri. Per quanto folli siano questi sogni, egli li esegue, incondizionato uomo attivo nell'anima e nel corpo. Si è solo procurato botte, come è noto; l'uomo che non concepiva scherzi diventò dovunque lo zimbello altrui. Il nobile sogno gli si addiceva poco e il mondo, poco bello, nemmeno ci si provò.

Tutto nel folle eroe è a metà, ma ben deciso. Poiché appare a se stesso più di quel che è e può, *eccede* senza posa nel darsi da fare e prolunga la sua lunghezza ancora oltre quella corporea. Si attribuisce subito tre contee una sull'altra, senza che il minimo dubbio preoccupi Don Chisciotte della sua vocazione. Ma tale vocazione era stata attinta soltanto da *libri*, sono stati loro a dettargli la sua inesprimibile esigenza e il suo contrapporsi alla banalità espressa tutt'intorno. Quando nel cervello di Don Chisciotte cominciò a ribollire il punto di pazzia, ciò accadde per l'autocombustione di un mucchio di materiale di lettura. L'effetto di ciò fu che, anche dopo la sua fantastica uscita, gli affetti divennero letterari, anzi a volte consistono soltanto di arzigogolate continuazioni di avvenimenti letti. E così Don Chisciotte, quando in una pausa delle sue imprese gli si offre la buona occasione di macerarsi per la sua amata, si chiede se sia meglio prendere a modello Amadigi nella sua malinconia oppure Orlando nella sua furia, e infine conclude di scegliere Amadigi e la sua elegiaca solitudine. E così il cavaliere venne portato anche in seguito nel *passato*, a credere che atteggiamenti cavallereschi, immagini di battaglia, d'amore e di fedeltà, forme sociali, fossero valide anche

nel suo tempo, che era ben cambiato. Il caballero parte in linea di principio senza denaro non semplicemente perché non ne ha, ma perché, come dice a Sancio, in nessuna storia si legge che un cavaliere errante abbia mai pagato. Al principio del pagamento in contanti si contrappone così dovunque un cuore generoso, dell'altro ieri e desunto dall'anatomia dei libri di cavalleria. Per sua disgrazia egli considera la cavalleria errante e il suo ideale compatibili con ogni forma economica della società. La vecchia lancia nel portaombrelli domestico o anche nel portallance non poteva più servire a granché, nemmeno in presenza della più grande vigoria; ciò che nel xiii secolo era lo spirito del tempo, nel xvi diveniva uno spettro, una figura limitata al gioco. Se Don Chisciotte fosse soltanto la vigoria e non anche lo spettro dei vecchi tempi, avrebbe ragione Jensen quando nel suo romanzo *La ruota* capovolge l'hidalgo e cioè l'interpreta come un americano rimasto in Europa. Sarebbe pertanto fuori posto non perché porta l'armatura, ma perché il vecchio mondo non sa più che cosa fare della vigoria e dell'avventura: «I goti se ne sono andati più lontano, sradicano foreste nel Connecticut e nel Rhode Island; solo Don Chisciotte, loro fratello, vive ancora in Europa e perciò diventa stupefacente». Ma i cosiddetti goti, nel Connecticut sono diventati capitalisti mentre Don Chisciotte perfino nella poco capitalistica Spagna si è fatto notare come revenant, come fantasma di cavaliere nella vita quotidiana. Col revenant si collega al tempo stesso la sua intatta fede negli stregoni e nelle fate, una fede che l'epoca per la verità condivideva ampiamente, ma che applicava ai processi per stregoneria, non ai traffici e commerci in pieno giorno. Poiché Don Chisciotte aveva ricavato dalle sue letture antiquarie un aldilà anche nella vita quotidiana, si aggirava doppiamente come fantasma, e un fantasma in carne e ossa fa l'impressione di un pazzo. Il cavaliere è folle in confronto al suo tempo; è impazzito per non aver compreso il cambiamento ideologico né il vuoto di Dio; ciò che ai cavalieri della leggenda sembrò riuscire, non riuscì più a Don Chisciotte. Alla sua leggenda manca il miracolo propizio, mancano le pietre magiche del mondo di Artù, che sarebbero servite a concludere il logoro arco di allucinata perfezione. Anche la fede in questa suprema sovrastruttura del medioevo rientra nel romanticismo di Don Chisciotte, un romanticismo tanto più perfetto in quanto il cavaliere capì l'oscurato aldilà ancora meno del feudalesimo scomparso. Il luogo sperduto in cui abitava il

cavaliere fece il resto, il desolato altipiano della Mancia, della «terra asciutta» (manxa), secondo il nome che gli arabi diedero a questo deserto della Castiglia meridionale. Su essa fiorì questa estraneità al mondo e questa fantasia, il donchisciottesco fiore tropico-utopico della cavalleria. Per nessun gotico, soprattutto quando agiva, il mondo fu più vivacemente pieno di spettri. Gran pandemonio tutt'intorno, mentre la stella della cavalleria errante sembra brillare dall'immobile vecchio cielo.

E' anche vero però che la pazzia non visse unicamente di lettura e libri. Essa cadde su una *speranza senza pari*, questa collaborò a popolare di immagini spumeggianti il nudo campo del tempo. La fede nell'incondizionato fa della lettura più stantia che lo nutre, a sua volta, una fede, e precisamente una fede utopico-antiquaria. Tale attiva speranza fece sì che Don Chisciotte, lettore di mille romanzi di cavalleria, ne divenisse il più sincero degli eroi. Il lettore di Amadigi divenne l'eroe di un nuovo, peculiarissimo romanzo cavalleresco, tale che quello di Amadigi gli cede in ricchezza. Così che Don Chisciotte, divenendo l'attore di ciò che ha letto, l'eroe della fede delle sue letture, «immerge ora realmente le mani fino ai gomiti nelle avventure», come dice Cervantes; in un libro di avventure in cui compaiono non meno di seicento personaggi e in cui figuraguida, in questo essere rigorosamente rispondente all'azione, è sempre l'utopia, l'utopia equestre. Davanti al suo impegno l'effettualità, in quanto consueta e banale, non poteva reggere, anzi nemmeno essere percepita: i montoni diventano soldati, le nubi castelli, i mulini a vento giganti, una mezza bacinella da barbiere che brilla al sole l'elmo di Mambrino. Il sogno cavalleresco di desiderio è strapieno di cavalli e leoni alati, di laghi ardenti, isole galleggianti e palazzi di cristallo. Ciò oltrepassa il semplice *anacronismo sociale*, il sogno è anche *arcaicamente-utopico*, costantemente collegato con quello di un mondo futuro, tanto più nobile e variato. I fatti presenti, anche lì dove non sono completamente stravolti da questo sognatore, non hanno alcun peso in confronto all'essenza magico-utopica che qui è la verità esclusiva. Perciò Don Chisciotte resta inguaribile ad opera dell'esperienza, tanto più in quanto essa gli si fa spesso incontro esageratamente e pertinentemente negativa nelle infinite bastonature, turlupinature, angherie, delusioni. Questa dimensione penosa non la vince affatto sullo strato onirico, l'unico convincente e in attesa sotto i detriti: «Sancio, amico mio, sappi che io nacqui

per volontà del cielo in questa età di ferro per far risorgere quella dell'oro» (I, cap. 20). Una volta il cavaliere venne conciato talmente male dall'esperienza, che dovette venir coperto con impiastri per tutto il corpo e non si poteva muovere per il dolore ai fianchi. Nel sottotetto della miserrima osteria in cui si era trascinato, appare ora una vaccara che sgattaiolava da un asinaio per darsi con lui all'usato sollazzo notturno; e Don Chisciotte allunga le braccia per accogliere la sua vergine consolatrice. «Le tastò allora la camicia e sebbene fosse di canapa, a lui sembrò della più fine e soffice batista; portava ai polsi dei braccialetti di vetro, che però per lui splendevano come preziose perle orientali. I capelli, che eran duri come crini di cavallo, erano per lui gugliate del più puro oro d'Arabia, il cui splendore oscurava il sole. Il fiato, che sapeva di insalata del giorno prima, gli parve alitargli dalla bocca un odore soave e aromatico. Insomma se la figurò nella sua immaginazione esattamente come quell'altra principessa, di cui aveva letto nei suoi libri che, vinta dall'amore, era andata a visitare il cavaliere gravemente ferito, con tutti gli ornamenti del caso» (I, cap. 16). Poiché Don Chisciotte diventa maggiormente acuto lì dove è più irreali, la sua immaginazione non recede dall'allucinata immagine dorata nemmeno in seguito, allorché una rinnovata, tremenda e interminabile bastonatura rende manifesto l'equivoco. Anzi invece di riconoscere l'asinaio che era entrato e aveva assestato sulle guance del cavaliere innamorato un pugno così violento che la bocca nuotava tutta nel sangue, egli inventa la figura di un moro incantato, in custodia del quale si trovava la principessa-stalliera; anche l'osteria, che già il giorno prima gli era parsa un castello, «con le sue quattro torri e i merli d'argento lucido, non senza un bravo ponte levatoio e un profondo fossato, e con tutti gli altri accessori con cui sono descritti di solito i castelli», diventa un castello incantato. Tali trasformazioni della realtà sono per Don Chisciotte pane quotidiano, anzi se il cavaliere una volta si sveglia e lo assale lo scetticismo, come anche succede, la malconcia follia non viene soppiantata dalla realtà dell'esperienza, ma al contrario una nuova follia molto maggiore si fa a riparare la vecchia. Una volta è lì lì per affogare quando su una barca magica vuole assalire un mulino e finisce tra le pale. Ma il bagno non lo sveglia, e invece, allo spirito che aveva messo a disposizione la barca magica l'invenzione ne aggiunge un secondo, che rompe la barca e impedisce l'azione eroica. Un'altra situazione scettica

erompe quando fra un'impresa e l'altra, su un'assolata strada di campagna, il cavaliere riflette alla notizia sensazionale che Amadigi ha ucciso diecimila nemici in un'ora sola. Il cavaliere arresta il suo cavallo, Sancio Panza dietro di lui l'asino, il destarsi della critica empirica comincia con la riflessione che Amadigi, anche con la più grande forza, invece di un'ora avrebbe avuto bisogno di una settimana per ammazzare diecimila nemici a colpi di spada. Dunque perfino del sancta sanctorum della fede, dei libri di cavalleria di Don Chisciotte si comincia a dubitare e il cavaliere sembra sulla via di tornare alla ragione, al buon senso dell'empiria. Ma nel momento stesso in cui c'è questa minaccia Don Chisciotte scopre la seguente soluzione per il suo problema: i diecimila nemici di Amadigi non erano di carne e ossa ma spiriti, spiriti magici, dunque fatti di gelatina; per questo i colpi di spada di Amadigi poterono penetrare più corpi, molti corpi alla volta, e fu possibile l'inaudita impresa eroica. E così l'idolatria, proprio quando vi si innesta la ragione, coinvolge Don Chisciotte in una follia ancora maggiore. La physis degli spiriti, la statistica degli spiriti arrivano in aiuto della fede dell'eroe e, come nel caso delle bastonate, nemmeno nella sopravvenuta disillusione l'empiria trova verità. In modo ancora più strano si mostra lo stesso processo in un'altra disillusione, che semplicemente non diventa tale; infatti se per l'astratta utopia e la speranza cieca al mondo non ci sono limiti, nemmeno ci sono in essa correzioni della sua fantasticheria. Proprio quando Don Chisciotte prende montoni per soldati e un gregge di pecore per un esercito straniero, anzi già vede insegne e colori, con alla testa musica di guerra ed emblemi, proprio lì non mancano affatto ipotesi per incantare un mondo noioso, anzi riproporre come inganno, addirittura come inganno facilmente riconoscibile, un mondo già disincantato. Quando infatti Sancio invece della musica di guerra ode solo belati di pecore e montoni, il suo padrone lo interpreta come un'illusione della paura; questa è una droga (dice) che ottenebra i sensi e non fa mai apparire le cose come sono in realtà. E quando poco dopo il cavaliere, colpito dalle fionde dei pastori, giace a terra molto malconcio e potrebbe quindi essere convinto della realtà dei montoni e dei pastori visti da Sancio, non ne è convinto affatto. Al contrario, propone uno stregone come nuova droga: lo stregone è invidioso, ha trasformato gli squadroni di prima in greggi di pecore, ma non può impedire che non lungi da qui riacquistino la loro forma precedente. La loro

vera, reale forma umana, un esercito di guerra, l'unico degno di incontrare l'utopia cavalleresca. In generale la speranza in cui Don Chisciotte viaggia non ha oggetti piccoli; non li percepisce, oppure li inonda di allucinazioni gigantesamente trasformanti. Medievale terra di leggende ovunque, un mondo fisso di tipo tradizionale, anzi rigido, e spirito utopico che, ciononostante, vi scorrazza.

Il cavaliere diventa assolutamente esaltato riguardo alla donna che immagina. Anche ciò è in parte letto, acquisito per lettura, però solo nei contorni generali e nel ruolo che l'amata svolge per lui. Il ruolo di Dulcinea è di essere la *ragazza perfetta*, protettrice e voyeuse al tempo stesso, attraverso la quale il cavaliere guarda alle proprie imprese. Di questo sogno omnidominante, e certo anche della paura di svegliarsi, fa parte che Don Chisciotte non desideri mai del tutto seriamente di vedere Dulcinea. Nel cavalleresco servizio d'amore l'energia sessuale lasciava nel complesso a desiderare; così anche nell'epigono. Nell'amore cavalleresco nessuna donna appariva perfetta, tranne quella mai posseduta; questo sperare davanti alla porta, godere senza empiria, diventa immane in Don Chisciotte; infatti egli ha rapporti soltanto con l'*immagine* di Dulcinea. Nei cavalieri erranti egli celebra proprio l'idolatria dell'amore, in cui la bella risulta irraggiungibile: «è così normale e naturale per loro l'essere innamorati, come per il cielo l'avere stelle» (I, cap. 13). Con le stelle non c'è fretta di incontrarsi; il che significa: Don Chisciotte si sente dunque vicinissimo alla realtà dei fatti, anche se a una realtà di sua invenzione; solo nel caso di Dulcinea appare un'eccezione prevalentemente contemplativa. Addirittura evita la donna, che pretende vicina, sotto il pretesto di esserne stato bandito e di non essere ancora degno della sua bellezza. Qui è talmente poco ossessionato dall'esser-ci del suo sogno, da poter lasciare del tutto fuori considerazione l'orrida visione della Dulcinea reale nel Toboso. Resta addirittura stranamente tranquillo allorché in tutto splendore gli viene mostrata presso il duca una pretesa Dulcinea, tra veli e luce di fiaccole. L'amata di sogno è così bella che anche i tratti di una principessa da teatro non bastano lontanamente, non ci sono occhi di perla che tengano, tranne quelli di un idolo: «gli occhi di Dulcinea devono essere di verde smeraldo, tagliati bene e con due arcobaleni per sopracciglia» (II, cap. 11). Qui tutto abita all'interno di un'utopia riflessiva, anche se strapotente, un fantasticare che stimola l'impulso all'azione e trascina, divora e sostituisce; e se si

ascolta come Tieck fa parlare il trovatore Jeoffrey, allora si percepisce la confessione di Don Chisciotte: lui non ha mai visto la sua amata, ma, quando la vedrà, la realtà dovrà superare ancora il suo presagio, come sarà con ogni bellezza, se un giorno si mostrerà senza veli al nostro occhio spirituale. Solo che appunto in Don Chisciotte il presagio stesso ha già avuto bisogno di un occhio incorporeo e così non resta più alcun organo per la realtà, per quanto concerne Dulcinea, meno che mai poi appartiene alla sognata stella Dulcinea una qualche donna reale, vivente da qualche parte. Anzi da ultimo si mostra che Don Chisciotte comprova complessivamente la sua esistenza nel sogno da sveglio, anche la sua vigoria ha luogo solo in esso, anche *l'energico voler essere presente nel momento significativo* avviene esclusivamente nel mondo ideale come mondo esistente. Il mondo di speranza di Don Chisciotte è per lui, per così dire, già quello reale, cioè quello della leggenda cavalleresca e delle sue dame; solo in esso e per esso Don Chisciotte sostiene la sua presenza, che - con questa limitazione - è però straordinaria. Dunque in verità nemmeno Dulcinea, la femme introuvable, rappresenta del tutto l'eccezione contemplativa che sembrava essere; Dulcinea è piuttosto anch'essa presenza nel sogno, anche se in quello intoccabile della stella. Solo che la paura di svegliarsi a questo punto, che è quello del fantasticato compimento supremo, è anche la più efficace; per cui proprio allo stesso punto stregoni malvagi devono servire come mezzi di spiegazione e come funzione per mantenere intatto il paese di leggenda. Come paese che il cavaliere errante non abbandona mai e che gli appare lo stato naturale, già naturale delle cose. L'attimo nel senso di Faust, come approdo di un incondizionato e della sua intenzione in ciò che al presente è incondizionato, per Don Chisciotte, durante il suo periodo utopico, non è pertanto assolutamente presente come oggetto intenzionale ma sempre come preteso oggetto reale, nel paradiso dell'esaltazione che allucina lo stesso oggetto intenzionato come adempimento. Esso viene toccato una sola volta, con tono quanto mai commovente; esattamente alla fine del viaggio onirico, paradossalmente proprio nella catastrofe del destarsi e sul letto di morte. Allora, quando infine irrompe un'identificazione di sé empirica invece di quella costantemente invasa dall'antiquariato e dall'utopia, il cavaliere morente dice: «Io sono stato pazzo ed ora son savio: fui Don Chisciotte della Mancia, e ora, come ho detto, sono Alonso

Chisciano il Buono». Alonzo el Bueno: è la caratterizzazione più quieta e sconvolgente; non soltanto una follia, anche un incognito vengono in lui rischiarati con la scena della morte. Fino ad allora c'era dovunque il presente e mai, diciamo così, il presente apparente di un cielo di sogno, sepolto-presente, trascendente-presente. La cui realtà - *utopia della leggenda come essere ed essere già come utopia leggendaria* -, come già notato, per il cavaliere era messa temporaneamente fuori apparizione unicamente da anormali irruzioni di nemici e di demoni. Perfino Dulcinea, la femme introuvable, non deve venir cercata o addirittura evocata, non deve nemmeno essere scoperta; va solo tolto dalla via l'ostacolo che si è intromesso tra l'ora e qui più bello e il suo cavaliere. Presente è la perfetta riuscita, nel sogno a occhi aperti e nel *mondo utopico-antiquario* sopraggiuntogli e da esso invaso. Così Don Chisciotte ha ripristinato per sé quello che era divenuto il più insostenibile tra i rapporti, il rapporto tra anticipazione e passato, tra la forza senza pari della speranza e il cielo ormai sordo di un mondo dei ceti ormai morto. L'impresa eroica di bontà, il gigantesco sogno di un mondo futuro venne inserito nella sovrastruttura del medioevo, in un aldilà fissato e semplicemente impedito. Ne risultò la caricatura dell'utopia, per se stessa pathos, per gli altri comica, in pratica una scena delle traversie dell'astrattamente incondizionato. Il donchisciottismo è un riferimento che non impara nulla e non riconosce niente di mutato, che non è mai mediato, che trascura di vedere che il medioevo è finito, perfino in Spagna e proprio nel suo sano, ilare, ironico popolo; e perciò, a causa del suo astratto idealismo, rappresenta la caricatura di un phantasma bene fundatum e del suo contenuto costitutivo. Il contenuto è il bene, anzi l'età dell'oro, come dice Don Chisciotte stesso, ma la via a quella volta passa attraverso le astrazioni più folli e bistrattate che il mondo conosca. In ciò, in tale scontro consiste la follia di Don Chisciotte, da qui risulta il suo destino triste e comico. Egli è il più grande utopista fatto oggetto di romanzo, ma al tempo stesso ne è l'immagine deformata; e in prima istanza, nella primissima e più visibile, Cervantes l'ha solo coperto di scherno. Questo non contiene certamente l'ultima parola, a tal fine Don Chisciotte resta un esempio troppo commovente di coscienza utopicamente attiva, anzi uno degli iniziatori dell'utopia, con giganteschi castelli in aria al di sopra della pianura, ma lo scherno dà a vedere che cosa combina e annuncia un sogno meramente astratto.

L'autoesagerazione, la lettura antiquaria e la sua imitazione, la speranza con la testa nella leggenda, la vigoria in persistenti astrazioni: tutto ciò dapprima cospira nel mettere in guardia dal cavaliere di leoni proveniente dall'utopia.

È suo dunque ogni sogno che eccede e si mantiene impreciso. Ogni volontà mirante a una vita che oltrepassi i limiti e a un'esistenza piena vede così in Don Chisciotte la sua zona di pericolo e l'aspetto di un folle crollo. Non il superamento costituisce la pazzia ma il fatto che il superare finisce nella vuota esagerazione e senza badare agli impedimenti, senza allearsi alle forze propulsive del tempo. Monumenti di Don Chisciotte potrebbero esservi in tutti i quartieri di bohème, egli è il patrono della *grandezza* insufficiente e *che si illude*. Questo Don Chisciotte, portato dall'innocuo al reazionario e poi nel terribile in senso reazionario, vive però anche nei balli mascherati e truffaldini politici dei tempi moderni, in *tutto quanto il romanticismo politico*. Con un costume storico e quell'armatura da cavaliere che non assiste più soltanto gli oppressi, al contrario. Perché gli incantesimi feudali: fedeltà, onore, capo, seguito non si accordano con la tendenza economico-sociale, bensì con l'orpello e l'inganno. Anche Sancio Panza, almeno quello così facilmente seducibile, anche se non il successivo governatore pieno di sano buon senso, anche Sancio Panza sia come credulone sia come oggetto dell'inganno ha il suo posto, cambiato secondo i tempi. Non per nulla il piccolo borghese furbo e casalingo è divenuto scudiero del pazzo; proprio la sua utopia (davanti agli occhi gli balena sempre una borsa piena di dobloni e vorrebbe arrivarci quanto più alla svelta, per la via più breve) ne fa un seguace del romanticismo imbroglione. La sola natura casalinga non protegge dalla pazzia, anzi, a causa della miopia e della credulità, provenienti in parte dall'ignoranza e in parte da irrisolte carenze, essa cade in modo particolarmente facile in balia di falsi profeti. Nell'originale, in Cervantes, Sancio Panza cade in mano a un falso profeta, che però è senza falsità, è un seduttore con l'anima pura; nella realtà molti simpatici bravuomini sono diventati preda di imbroglioni e della mistificazione politica. *Il ritorno di don Chisciotte*, s'intitola a questo proposito un notevole romanzo di Chesterton, un po' ballo in maschera e un po' profezia: il ritorno diventò di aiuto al fascismo, il romanticismo politico diventò sfruttamento paludato, anzi cloroformio. Ora però da tutt'altro lato, da quello dell'astratta purezza, Don Chisciotte è

fondatamente il patrono dei *social-idealisti onestamente astratti*. Nella misura in cui questi trascinano in basso delle cose alte, per lo più troppo alte, per guarire o addirittura rovesciare con la morale ciò che è affrontabile solo nell'economia, nell'omogenea sporcizia della cosa. Il candeliere a sette bracci non serve per essere portato nelle latrine del mondo; id est: gli ideali sociali non possono venir predicati tra profittatori. Anche se il lavoro rivoluzionario deve sempre aver presente l'insieme e il massimo della sua meta per essere più che riforma, la società migliore non nasce però dall'esaltazione o dalla propaganda ideale dall'alto verso il basso. Né da un'anima pura senza residenza nei movimenti del mondo e senza conoscenza degli interessi meno puri che muovono il mondo. Tali furono e sono anche quasi tutti gli utopisti sociali idealisti della stirpe di Don Chisciotte, soprattutto quelli che richiamarono ideali smarriti alla coscienza dei potenti. In poesia questo è il luogo del marchese di Posa e senz'altro anche del Gregers Werle dell'*Anitra selvatica* di Ibsen: una figura da Don Chisciotte sotto altre stelle, che incassa esigenze ideali senza badare ai debitori insolventi, anzi nemmeno a quelli scomparsi. Nella storia perfino grandi utopisti come Fourier e Owen si avvicinano alla donchisciotteria per quel che è dell'astrattezza. Come organizzatori di un mondo migliore, anche se non migliore in senso antiquario, che deve venire installato nell'immediatamente vecchio, con un astratto progetto edilizio. Proprio per questa specie di utopia Marx era diventato suscettibile in materia di Don Chisciotte; il caballero venne concepito da Marx come una concezione globale del mondo e come suo destino. Proprio nel senso, come dice Marx, che già Don Chisciotte aveva scontato l'errore di aver ritenuto la cavalleria errante ugualmente compatibile con tutte le forme economiche della società. Per cui anche Marx presenta Don Chisciotte come un'incarnazione della falsa coscienza, dell'interpretazione del mondo attraverso principi astratti. Ed è l'astrattezza che in ultima analisi rende unico, come *incondizionatezza poetica*, l'ingegnoso cavaliere - in istruttivo contrasto con l'altra figura di sogno della partenza, Faust. Anche Faust era irrequieto, disgustato e pieno di incerte intuizioni, ma cerca di adattarsi alle contrade che attraversa; grazie a loro rafforza e istruisce il suo soggetto. Il suo viaggio sul mantello magico attraverso il mondo si presenta come progressiva concrezione, il mantello magico diventa veicolo del trovare e lasciare, di un'esperienza oggettiva integrale.

Ciononostante la volontà che ha Faust di esistere pienamente non si arrende davanti a ciò, egli non capitola, il grande attimo non viene mai scambiato con le sue tracce nella sporcizia, nemmeno con la sua leggenda o con la sua cattedrale. Invece il donchisciottismo resta quasi dovunque nel pre-mondo, sia della bohème sia del romanticismo politico sia dell'utopia idealistica; il sogno non approda qui oppure solo per breve tempo, in quanto distolto dai suoi fini oppure leggendario. Nel sogno dell'incondizionato vive bensì, particolarmente in Don Chisciotte, la coscienza perfettamente religiosa secondo cui il dato non può essere il convincentemente vero e secondo cui al disopra della logica dei fatti esistente c'è anche un'evidenza scomparsa e sepolta, in cui soltanto abita la verità della speranza come mondo per noi. Ma nel donchisciottismo come metodo crolla anche la passione della purezza che vuol ricondurre un mondo adeguato a se stessa verso l'innocuo o nel gonfiato, nell'inessenziale e stravagante. Sulle allegre scappate dell'ingegnoso cavaliere non va pertanto esercitata la pedanteria, a parte quella che Cervantes stesso esercita nelle sue numerose esegesi umoristiche. Dovunque è il vapore di un contenuto onirico non pertinente, attraverso cui un uomo splendido e un'intenzione preziosa si perdono nel comico. In comicità lì per lì, in romanticismo politico poi, quando il capitale monopolistico indossa l'armatura e i cavalieri d'industria si spacciano per cavalieri del cielo.

Molte cose appaiono malinconiche nel cavaliere e tuttavia se ne può ridere. Con tanta maggior sicurezza quanto più ampiamente egli intende il fatto suo e quanto più zelantemente lo persegue, con armi e bagagli. Il presentarsi grandioso, anzi lo sfondo significativo sono importanti in ogni effetto comico; senza una meta importante e un corrispondente, penoso restar indietro non ci sarebbe effetto comico. Perciò delle mele, essendo quel che sono, non si può fare la caricatura; lo si può invece degli animali poiché sono sulla linea verso l'uomo o almeno possono essere considerati così, ma a maggior ragione lo si può dei semieroi, dei cavalieri dalla triste figura. Di costoro ride non soltanto il piccolo borghese, con la cattiveria e la gioia maligna che si ritiene appagata dalla disgrazia e dalla caduta di un tipo problematicamente significativo. Ride anche un aspetto che nell'uomo si sente altrimenti sicuro, anzi pio; che prende la meta troppo sul serio per prendere sul serio i Don Chisciotte come combattenti per essa; in breve, che non sopporta

né può sopportare le finte. Quel che Don Chisciotte intendeva, i veri cavalieri lo hanno già fatto meglio, dunque è superfluo. Quel che Don Chisciotte intendeva, con lo sfondo dei suoi sogni, cioè il regno della giustizia, non è mai stato avvantaggiato da un astratto batticuore per il bene dell'umanità, anzi spesso è stato discredito; infatti la magnanimità ignorante non è un campione utile a questo regno. E così la commovente morte di Don Chisciotte non fa dimenticare la commedia da lui recitata. Addirittura adesso sa lui stesso di essere stato un eroe comico, e certo così cessa di esserlo; infatti solo l'eroe tragico sa e sopporta di sapere di essere tragico; l'eroe comico non lo sa mai, e se ciò gli perviene alla coscienza allora la commedia cessa anche per lo spettatore. Ma tutta quanta la comicità delle sue gesta precedenti rimane; col cadere della pazzia da Don Chisciotte morente, come Cervantes la espone, con una serietà che muove alle lacrime, Don Chisciotte non entra automaticamente nel tragico. In compenso entra nel dramma storico: compassione, piangente contemplazione, dolorosa simpatia sono per lui disponibili in questo finale. Per Alonso Chisciano il Buono, come il morente ora si chiama, per la vittima nobile e indifesa di tanti infiniti tormenti, volgarità, delusioni in questo mondo. Ciononostante Don Chisciotte si fa concepire come singolare e comico nel completo, spietato piacere di prendergli le misure sulla distanza tra il volere e il potere, la direzione e la meta. Nel complesso un uomo che si atteggia a magnifico ed eroico affonda nella celia delle sue esagerazioni e follie, attore senza fatti, cercatore senza risposta. Finché dunque il soccorrevole cavaliere fa così, finché Don Chisciotte non domina nulla, viene stritolato dalle più piccole bagatelle e ciononostante da ultimo non impara altro se non che il suo esagerato io perisce nella mera verità del suo vuoto e il suo sogno messianico nella storica evocazione di fantasmi; questo carattere arretrato, respinto sia dalla terra sia dal cielo, non è capace d'altro che di un agitarsi non pericoloso, che non rappresenta nessuno, comico e in ciò umiliantemente risparmiato, davanti all'immobile nulla e al leone nemmeno sfavillante del destino. Quasi tutto il sublime riesce qui in follia e chimera, pur se nella follia di un'esistenza piena e nella chimera di un ideale messianico.

E tuttavia su quest'uomo complicato non è ancora stata detta l'ultima, più pertinente parola. Nessuna figura appare tanto tutta d'un pezzo, ma nessuna diventa più ambigua se viene guardata a

lungo. Al riso si aggiunge lo splendore che promana da Don Chisciotte e questo *non viene semplicemente contraddetto* dal riso, anzi dalla messa in guardia. Il cavaliere è un pazzo semisavio, con molti buchi, con chiare intercapedini in testa. Entro la sua follia egli agisce ponderatamente, anzi a volte stupisce per il suo sobrio giudizio, quasi la pazzia venisse solo finta. Sul letto di morte, allorché Sancio gli rammenta altre sciocchezze cavalleresche e gli astanti collaborano con riguardo, Don Chisciotte dice: «Signori, andiamo piano; non bisogna cercare uccelli nei nidi dell'anno scorso» (II, cap. 74). Con questa frase egli anticipò tutta la successiva confutazione economico-sociale della sua cavalleria. Per la verità pronunciò la frase solo dopo essere tornato in senno, ma non sapeva Don Chisciotte forse anche prima che molti dei suoi uccelli del Paradiso *non sono affatto nel nido*? Egli li attingeva dal passato, ma solo perché questo gli appariva più umano e più degno dell'uomo che non il presente privo di cavalleria. Dall'epoca feudale Don Chisciotte non tira fuori la sacra decima e la sua ideologia, come il romanticismo politico, ma nella cavalleria errante di quell'epoca vedeva un'immagine guida comunque più nobile che nel bourgeois in germe. La borghesia successiva nel suo atteggiamento polemico, ancora rivoluzionario, contro il «buio medioevo», ha trasformato Cervantes in un liberale completo e il suo proposito, ironico e di facciata, di «rendere orride le favolose e insensate storie dei libri di cavalleria di tutto il mondo» venne assolutizzato. Altra cosa è certamente, come anche Marx suggerisce, parlare di coscienza *dell'utopia concreta stessa*, contro Don Chisciotte, sia contro il suo atteggiamento antiquario sia soprattutto contro il suo astratto a priori. Ma allora non certo perché il cavaliere errante non fosse un hegeliano né in modo da abbandonare lo spazio utopico. Al contrario la critica umoristica avviene e finisce sempre, se vale qualcosa, nella volitività e incondizionatezza utopiche; e così avviene anche, a doppio fondo o cripticamente, nel grande poeta di sogni che è lo stesso Cervantes. Questo intrecciarsi di grande divertimento e grande mestizia, anzi di *messa in guardia e al tempo stesso obbligo* si è fatta valere sempre di nuovo nelle reazioni al *Don Chisciotte* avutesi nei tempi successivi. Allorché un re spagnolo dalla finestra del suo castello vide un uomo che nel leggere si piegava dal ridere, disse: quell'uomo è pazzo oppure legge il *Don Chisciotte*. Ma da un'altra finestra e da un'altra prospettiva Dostoevskij nota a proposito del

Don Chisciotte: «Quando si arriverà al giudizio universale, l'uomo non dimenticherà di prendere con sé questo tristissimo fra tutti i libri». Entrambe le reazioni sono giuste e da ultima o penultima vi si aggiunge quella malinconico-frenetica, espressa da André Suarez: «Re dei nobili, signore degli afflitti, coronato con l'elmo d'oro dell'illusione, nessuno è stato ancora capace di vincerti, perché il tuo scudo sul braccio è tutto fantasia, e tutta nobiltà la tua lancia in resta». E un Kant al quale difficilmente si può rimproverare una qualunque inclinazione al romanticismo della cavalleria si sentì però afferrato dall'incondizionatezza di Don Chisciotte tanto che, da lettore indubbiamente non perfetto, addirittura rimproverò al poeta il suo umorismo. Per esempio in questa strana frase tratta dagli scritti postumi di Kant: «Cervantes avrebbe fatto meglio se, invece di mettere in ridicolo la passione fantastica e romantica, l'avesse diretta meglio» (*Werke*, Hartenstein, VIII, p. 612). In modo visibilmente comico agiscono su tutti i lettori non prevenuti le infinite bastonature che il cavaliere riceve in tutta la prima parte del suo romanzo, come un clown nel circo. Ma nella seconda parte, in cui le scene di botte caratteristicamente scompaiono, anche nel lettore si capovolge l'ilarità che esse prima giustamente destavano. Infatti le botte, con un capovolgimento della quantità in qualità fortemente smascherante (II, cap. 68), vengono ora sostituite da una mandria di maiali, che calpesta Don Chisciotte. Ciò avviene dopo l'abbandono della cavalleria, prima della sua morte, quando la follia in ritirata non formava già più uno strato protettore. Questa «setolosa avventura», come la chiama Cervantes, è forse anch'essa una reazione del mondo accettabile come divertimento, addirittura una reazione dello sfondo del mondo all'insufficiente riformatore? Oppure la mandria di maiali calpestante è viceversa un sintomo del consueto decorso del mondo e dell'essere indifeso di Alonso Chisciano il Buono in ogni regione? Un'affinità inquietante minaccia di essere ricordata, una che era latente durante tutto il resoconto e ora appare: un'affinità di quest'altro Don Chisciotte con - Gesù; sia per quel che riguarda lo scherno sia per il modo brusco di porre l'ideale. Don Chisciotte ne sperimenta una miniatura deformata e non pericolosa, e tuttavia le smorfie intorno all'ultimo cammino di Cristo e la mandria di maiali, Pilato con la divertita domanda «Sei tu il re dei giudei?» e il duca che usa Don Chisciotte come buffone di corte - non hanno facce completamente

diverse. C'è un ecce homo nella sbeffeggiata purezza del cavaliere, una specie di riflesso di Cristo anche nella scadente caricatura. Dostoevskij ha inteso Don Chisciotte indubbiamente così e Turgenev, nel suo tetro saggio su Amleto e Don Chisciotte, interpreta la «setolosa avventura» scopertamente come «ultimo tributo che tutti i Don Chisciotte devono pagare all'indifferente e sfacciato disconoscimento». Tanto molteplice è il modo in cui il donchisciottismo può uscire dalla comicità, quasi questa ne fosse così poco la parte essenziale come il trucco degli incantesimi e degli spiriti. Il pazzo semisavio, il sognatore su cui passano i maiali, il perturbante ricordo di Gesù, l'aura di nobiltà e di fantasia intorno al cavaliere dalla triste figura e la sua dorata illusione: sono tutte sfaccettature di questo comico eroe, che dalla messa in guardia fanno venir fuori l'ammonimento, quel che non va dimenticato. La comicità resta, anche la condanna in essa implicita, alla fine però arriva un crepuscolo che illumina Don Chisciotte di molta serietà. Anzi un'aurora, contro ogni smentita antiquaria; e in essa c'è la fondamentale figura utopica katexochen con tutti i pericoli, tutti i lasciti del superamento e dell'incondizionatezza. E lì l'utopia concreta si delimita altrettanto nettamente rispetto all'utopia astratta quanto ne onora la vita di frontiera e la forza del sogno a occhi aperti.

Dunque non importa soltanto quanto pazzo venga ritenuto il cavaliere. Ma quanto corretti si ritengano i fatti in cui e contro cui cavalca. Egli combatte in avamposti perduti, certo, ma il riso che lo circonda è veramente un grido di trionfo della vita? L'incipiente mondo borghese, contro cui Don Chisciotte correva con la lancia in resta, non è così magnifico da rendere incomprensibile anche una lotta insensata. L'età cavalleresca era un po' più nobile, meno alienata, più ancora, nella seconda parte del romanzo, alla corte del duca, Don Chisciotte non appare nemmeno del tutto un revenant da quell'epoca o dal romanticismo su quell'epoca. Perché se alla corte del duca e nella stessa Spagna il cavaliere è ancora ben vicino al feudalesimo non trascorso e ben conservato, a un feudalesimo corrotto, brilla però qui quasi ancora più estraneo che tra osti e poliziotti. Anche davanti ai cortigiani, alla volgare frivolezza dei duchi, Don Chisciotte non fa solo l'effetto d'un pazzo, d'un buffone, d'uno spasso di corte; anzi il suo sogno non ha affatto uno sbocco romantico-feudale. Il fiore e la quintessenza di tutta la cavalleria errante, titoli che il duca ghignando attribuisce a

Don Chisciotte, ha ancora tutta un'altra quintessenza, anche in se stesso. Questo sognatore in ultima istanza non vuole affatto soltanto riproporre l'antica cavalleria autentica (e tuttavia già questo sarebbe una critica contro i suoi corrotti residui). Nel suo sogno cavalleresco vive sempre di nuovo quello di un'età dell'oro: «Lo aspettavano tante offese che si proponeva di vendicare, tanti torti da raddrizzare, le ingiustizie da riparare, abusi da eliminare, debiti da soddisfare» (i, cap. 2). Per quanto inettamente ed erroneamente fosse lanciato questo sogno, per quanto facilmente potesse essere battuto dal mondo in tutte le sue posizioni astrattamente romantiche: i martiri di una tale causa non sono mai completamente confutati. Anche una semplice terra utopica di leggenda, anche la caricatura di un phantasma bene fundatum non ha bisogno di vergognarsi di fronte alla volgarità in cui consisteva il divertimento feudale. Quanto nulla è perfino l'illusione, ovvero l'arte di cui si riempie la vuotaggine annoiata, insieme con le tracce di un annoso servizio sotto la bandiera d'amore, rispetto all'illusione di cui Don Chisciotte ricopre sé e il mondo. Nella sua *Filosofia dell'arte* Schelling dice a un certo punto che la duchessa, bellezza a parte, ha tutto in comune con Circe; in effetti qui tutto è un mondo da mascherata e soltanto Don Chisciotte non diventa un maiale.

In effetti lo spettacolo della corte è del tutto cinico, un immergersi in schiuma e imbroglio; invece Don Chisciotte, che non ha alcun bisogno di questa specie di teatro, vede anche lì semplice resa sensibile di sogni di desiderio nei quali crede. Il meraviglioso qui è, e resta per lui, la realtà; nel teatro degli adempimenti, inscenatogli dal duca, veli e fuochi di diamante vi rinviano e l'immagine di sogno supera gli uni e gli altri. In essa abita Dulcinea, Don Chisciotte circonda questa imago di una venerazione, che nessuna fanciulla vera ha conosciuto in modo più autentico. E' vero, qui c'è un opinare allucinatorio di orrenda irrealtà, ma anche della più fedele idealità. Dulcinea è incomparabilmente più bella delle donne più belle mai comparse nella vita e perfino nella poesia. Dunque con questo amore fantastico, statuendo un mero ens perfectissimum, Cervantes fa sì che perfino l'ideale si divida in uno strato per così dire empirico e in uno utopico: e Dulcinea abita completamente sul lato utopicamente iperutopico. Solo la sua mancanza di forma impedisce che davanti a Dulcinea anche Elena di Troia venga

abbassata alla quotidianità dell'Elena egiziaca. Così Dulcinea è la femme introuvable anche nel presente strato di desiderio e di fantasia, non soltanto nella realtà presente. Ma certamente anche Don Chisciotte tende il suo arco fra la realtà presente e l'adempimento: esso è l'arco mitico del riferimento leggendario. Il mondo è incantato dalla magia nera, proprio nei suoi punti più duri esso è attratto in una malia; e nemmeno per un momento il furioso ottimista dubita che il grande attimo verrà e la corteccia si spaccherà. Questo cercava nel suo fantastico viaggio e anche nel suo triste ritorno; l'adempimento ha da essere. Sul letto di morte il grande attimo fu la moralità, durante il sogno esso ondeggiava come rischiaramento del mondo: «Dietro ogni angolo di strada può apparire il meraviglioso come una splendente ninfa argentea». Nella clausura onirica trasportabile in cui si trova, Don Chisciotte non vede, è vero, il mondo effettivamente presente, però è lungi dalla fede nel destino, dalla credenza in una costrizione data dalla natura o sancita da Dio. Il donchisciottismo, se unito all'intelligenza del mondo, può pertanto far strabuzzare gli occhi assai cospicuamente al leone del destino; e altrettanto sicuramente questo leone resterà impassibile allo slancio folle di un Don Chisciotte semplicemente estraneo al mondo. Realpolitik con un tocco del donchisciottismo inteso anche nell'altro modo: questo entusiastico tocco di incondizionatezza nell'intelligenza del condizionato non rende possibile l'impossibile, ma nemmeno resta paralizzato davanti a ciò che si può con difficoltà, davanti alla possibilità obiettiva. Finché il mondo della storia consiste della possibilità obiettiva e del fattore soggettivo, quest'ultimo, per non essere disfattista, deve sempre possedere un elemento del donchisciottismo bene inteso. Con quella conoscenza del tempo e del mondo, che al folle Don Chisciotte manca interamente, con quella fede nella signorilità impedita, che il sognatore don Chisciotte possiede anche troppo. Il viaggio sul ronzino, con un personaggio inadeguato, grottesche immagini di follia, un'ideologia sorpassata, è e resta comico. Ma la volontà con cui questo soggetto si mette in marcia «per liberare il mondo intero dall'ingiustizia con la forza del suo braccio» è tanto grande quanto rozza e vile è la reazione del mondo; e la meta, un ordine senza schiavi da galera e volgarità, è seria. Tutte le figure-guida dell'inquietudine hanno con sé una via che nel corso del tempo non resta soltanto storta, e l'oltrepassamento della zona temperata

oltrepassa anche ideali antiquari, in questo caso anche l'ideale cavalleresco. Perfino la spasmodica fame dell'irraggiungibile ha in sé la musica dell'attimo assoluto: l'irraggiungibile viene qui inteso assolutamente come evento, nel più presente dei sensi. Le figure dell'incondizionato vi pongono il loro plus ultra, esse svolgono come utopisti viventi il loro sogno di vita perfetta. Oltrepassamento mediato al modo di Faust oppure dell'esperienza che si fa, questo realismo è quello giusto; ma *l'altro Don Chisciotte*, quello inteso anche positivamente, ammonisce, dopo che nel mondo Faust è divenuto più furbo dei più furbi, ad agire poi anche contro questa astuzia, cioè senza trovar pace nel mondo meramente presente, che passa in parata come bell'e pronto.

Affinità: torto e ragione di Tasso contro Antonio

Tutto ciò si inserisce nella vecchia lotta fra entusiasarsi e maturare. Abbassate di tono, la prima alternativa può definire il pazzo che soffia interiormente, l'altra il piccolo borghese sfiorito e terribile. Col che l'entusiasmo e la maturità di questa specie si toccano perché eseguono semplicemente in modo speculare la loro falsità. L'entusiasta rapporta con l'infinito anche i cani, il piccolo borghese fa finire anche l'infinito in pasto ai cani. Ma l'entusiasta che esagera e il borghesuccio che svaluta sono entrambi solo caricature di una situazione seria, di un sensato alternarsi. L'una condizione rispecchia desideri, eventualmente anche pensieri, che abitano gli uni accanto agli altri con leggerezza; l'altra, cose che possono anche apparire bell'e pronte, fatti compiuti che si urtano duramente nello spazio. Schiller evidenziò poeticamente l'alternarsi qui delineato del fattore soggettivo oppure obiettivo nel borghese, in base alla differenza tra la poesia ingenua e quella sentimentale. Qui gareggiano di nuovo due veri e propri campi prospettici, quello dello straripamento idealistico e quello dell'esperienza reale. «La maniera migliore», scrive Schiller, «per arrivare al vero concetto di questa opposizione... è di separare sia dal carattere ingenuo sia da quello sentimentale quel che entrambi hanno di poetico. Non resta così del primo, riguardo alla teoresi, altro che un sobrio spirito d'osservazione e una salda inclinazione alla testimonianza uniforme dei sensi; riguardo alla pratica una rassegnata sottomissione alla necessità (non però alla cieca

costrizione) della natura: dunque una resa a ciò che è e deve essere. Del carattere sentimentale non resta perciò nulla tranne che (nella teoria) un inquieto spirito speculativo che urge all'incondizionato in tutte le conoscenze, e nella pratica un rigorismo morale che insiste sull'incondizionato nelle azioni della volontà». In questo modo l'idealista e il realista si delimitano a vicenda, ovvero, per restare nel quadro, una grossa parte di Don Chisciotte (l'incondizionatezza del sentimento, il marchese di Posa) e una parte altrettanto grossa di compensazione col mondo (il romanzo pedagogico, il continuo raffreddamento di Faust a opera di Mefistofele, la natura sperimentale in Faust). L'antagonismo fra idealista e realista, entrambi in senso morale, appare quasi schilleriano nel *Tasso* di Goethe, stavolta sotto la metafora delle onde e della roccia. Tasso è assolutamente orso, stracolmo dell'impulso interiore, ciecamente dilagante, chiama se stesso onda, ma da ultimo chiama salda e quieta roccia Antonio, l'uomo di mondo. Egli folleggia esclusivamente esternando le sue immagini interiori, appassionate ed esaltate: «Limita il bordo del calice un vino / che spumeggiante ondeggia e mugghiando trabocca?» (v, 4) - Tasso resta l'immediato. Egli si aggira nel suo cerchio magico e quel che di reale penetra fino a lui non viene inteso come insegnamento ma inteso e frainteso come persecuzione e congiura. Accanto, saldamente piazzato, c'è Antonio, accanto al poeta assoluto il segretario di stato abile e razionale, navigato, temporeggiante, freddo, non senza malignità, esperto del mondo. E Tasso, nel fallimento della sua immagine di sogno, capitola davanti al nemico, che alla fine non è tale; trova una mediazione in Antonio: «così il navigante s'aggrappa infine anche / alla roccia a cui doveva infrangersi» (v, 5). Qui c'è il passaggio dall'ardore alla comprensione, dall'immediatezza alla mediazione, dalla spontaneità all'azione nel mondo e con esso. Ma di nuovo a rischio di un compromesso: e così rinasce l'ambivalenza, *l'alternativa fra due tavole-guida*; stavolta fra il radicalismo dell'incondizionato e la quotidianità, ma anche l'ammaestramento, la prosa virile, l'obiettività del corso del mondo. Certo Schiller, a differenza da felicità dei sensi e pace dell'anima, non aveva posto alternativa fra il suo idealista e il suo realista poetico-morali, non aveva favorito di norma l'uno escludendo l'altro. Una nota verso la fine della *Poesia ingenua e sentimentale* precisa: «Io combatto proprio questa esclusione, che si trova nell'esperienza; e il risultato delle presenti

considerazioni sarà la dimostrazione che solo attraverso *V inclusione* perfettamente pari di entrambi si può dare soddisfazione al concetto di ragione dell'umanità». E in effetti la totalità dialettica che il problema Tasso-Antonio assume è piuttosto una totalità della *compenetrazione*, del profetismo più realismo processuale, come risulta in seguito. *L'incondizionato conserva il primato* soltanto nella misura in cui è entrato nel processo di mediazione, nell'ammaestramento e armamento concreto. Questo primato dell'incondizionato impedisce proprio il compromesso nella mediazione, anzi trasforma lo stesso compromesso temporaneo in metodo di itinerario e di vittoria di ciò che è giusto. E' comunque inevitabile per questa essenza, in ultima analisi non deviato, una compenetrante mediazione; la cui forma politica, contro ogni specie sia di putschismo sia di astratta monomania, è marxista. Tuttavia, gli entusiasti con l'isolato-infinito Tasso cui è concesso quel che piace, sono impazienti nella loro immediatezza meramente astratta, e la vuota libertà senza virtù tettonica cade anarchicamente in preda alla distruzione intesa come piacere irrigidito. L'immediatezza che rovescia la società e gli aspetti storici e mondani per arrivare più velocemente al fine, diventa in tal modo astratta utopia nella suprema astrazione. Essa è la fretta e l'omissione, che appunto per questo deve tornare nella mera vuotaggine dell'immediatezza; al contrario dell'utopia concreta, della via, della bussola, dell'ordine. Per questo Faust, sotto questo punto di vista, supera di tanto Don Chisciotte, quale soggetto della mediazione e della sua fenomenologia, senza fantasticherie astratte. Per questo la mediazione, con la sua analisi della situazione e la sua costante dialettica del tempo, la sua costante dialettica soggetto-oggetto, è così indiscutibilmente superiore alla pura spontaneità. La tavola-guida della mediatezza è superiore a quella dell'immediatezza, però è comunque superiore solo *nella misura in cui ha fatto propria la coscienza radicale dell'immediatezza come memoria utopica in ogni mediazione*. A questa condizione, proprio in tale *compenetrazione* e certo solo in essa, Tasso, come Don Chisciotte, ha l'ultima parola contro Antonio e diventa vero. Cervantes diede al suo eroe il seguente epitaffio: «Un dì entrò in campo da pupazzo / per liberare dall'ingiustizia / col suo braccio tutto il mondo»: del pupazzo non si dubita, ancora meno però, al di là dei mezzi ridicoli, del sublime scopo di questi mezzi. Della grandezza dell'intenzione, della melodia salvifica, che qui passa

imperterrita attraverso scherno e sconfitte non sempre discreditanzi. Ancor meno c'è da dubitare della destinazione stessa, del dettato di liberare il mondo dall'ingiustizia, dalla sua alienazione, dalla soffocante trivialità. Questa specie di incondizionatezza non è vera in quanto voler passare con la testa attraverso il muro, ma lo è in quanto rigoroso rifiuto di ammettere che debba esserci un muro.

Il luciferino-prometeico e lo strato sonoro

La via verso il meglio è anzitutto una via umana e ciò significa qui ardità. Conduce fuori dalle circostanze congenite come pure da quelle che circondano la vita. Anche se queste sono magari adatte a questa vita, non sono però sempre quelle giuste oppure lo sono soltanto se la testa non sta più in alto ma ciondola a ogni passo come quella di un cavallo. Gli animali sono sempre inseriti con tutte le loro azioni e sensazioni nel loro genere fisso e nel suo ambiente: l'uomo può invece innalzarsene. Appunto gli animali terminano la propria organizzazione assai precocemente e quasi altrettanto pronto è il teatro d'azione loro assegnato, anzi il destino loro assegnato, nella cui cornice di gruppo essi, con tutta la loro mobilità, si comportano come relegati. Invece l'uomo, visto dalla prospettiva animale, è una irrimediabile nascita prematura, con una possibilità di formazione che resta a lungo, una maturazione e un bloccaggio a lungo impediti; e altrettanto aperto come la sua organizzazione resta il suo ambiente, restano i confini dell'umanità. L'animale è compiuto quando può conservare la specie, nell'uomo solo con la pubertà comincia invece il dispiegamento decisivo. L'animale è effettivamente come premuto nel suo ambiente e questo a sua volta, con una corrispondenza che arriva al mimetismo, è inserito nel progetto strutturale dell'animale; l'uomo cambia il suo ambiente col lavoro, anzi solo col lavoro diventa uomo, cioè soggetto del cambiamento del mondo. In tal modo può perdere la connessione con il soggetto umano originario e ancor più con l'originario teatro naturale con cui gli animali, ciascuno a suo modo, sono accordati in un modo così stupefacente e molteplicemente protetto; invece la scrittura storica umana è così antica e forte che l'originario soggetto umano e l'ambiente originario da cui l'homo sapiens è partito e da cui è

scivolato via sono ormai quasi ignoti. La metamorfosi dell'uomo per cause economico-sociali è sinonimo della reale, irreversibile storia umana. E i «migliori capi d'allevamento», ovvero i tipi da prima linea, non sono i più decadenti come nel regno animale, bensì quelli con la più sana forza di sviluppo: con la forza umana, dunque con una che va nel novum. Sono gli oltrepassatori di confini o pionieri, spesso alleati col meglio che gli uomini vogliono di volta in volta, anzi in assoluto; e di esso sono gli incaricati. Perciò sono tipi utopici; e sono unitari in questa natura, anche se inventati e presentati idealisticamente. Donchisciottismo e faustismo sono uniti in una linea di fuoco predisegnata; nonostante le differenze - chiare come in un dramma didascalico - fra astrattezza qui e corso del mondo lì. Solo l'uomo ha la libertà di questo trapasso, quale trapasso verso il settimo giorno in cui tutto riposa tranne lui; perciò gli animali possono magari essere - demoniaci o «oltrepassatori di limiti» come i sauri del giurassico, cioè nella direzione del mostruoso-tropicale; però non possono essere - luciferini, cioè creatori di coscienza, di luce, trasformatori del mondo. A tal fine ci vuole sosta nel trapasso, sul ponte del trapasso e dell'aurora umana: questo nuovo giorno attira verso nuove rive, ed è dunque altro da quello apparso finora e che illumina il mondo. L'uomo e la sua società formano perciò un altro ambiente intorno a sé rispetto a quello biologicamente assegnatogli; col suo lavoro apporta un sussidio e una modifica nel presente o aggiuntivamente a esso. Ma in questa aggiunta, se non deve restare soggettivamente astratta e dunque non aggiungere proprio niente, deve aver luogo un contatto col mondo. Non col mondo dell'essere-divenuto, che si chiude tutt'intorno ad anello e nell'animale, come anche nell'uomo povero di soggetto, è rigido come la fisionomia del suo corpo. Ha invece luogo un contatto col mondo come corso del mondo e con la sua fisionomia ripiena di tendenza; ciò che realmente apporta luce non resta mai in sé, né da solo. Nella sua caratterizzazione di Winckelmann Goethe parla di uomini dell'antichità e come loro essenza indica «una natura non fratta, che opera tutt'intera, sa di essere tutt'una col mondo e perciò non avverte il mondo esterno obiettivo come qualcosa di estraneo che si aggiunga al mondo interiore dell'uomo, ma riconosce in esso le immagini che rispondono alle sue sensazioni». Così soprattutto anche nelle figure della tendenza storica, nella mediazione processuale che al volere della libertà interiore dà

nutrimento e al volere dell'incondizionato dà forza contro l'astrazione. Ciò che apporta luce, il luciferino, in greco è il prometeico, e forma anche il più lontano regnum humanum con la creta di questo mondo.

Ma che succede se una specie ancora invisibile di materia è più facile da volere e da credere di una molto più visibile? E se il pertinente volere, al modo di Faust, si informa sì nel *corso del mondo*, però, come volontà dell'attimo assoluto, è anche al di là della *visibilità raggiuntai* Manifestazioni di questa specie, manifestazioni di un donchisciottismo di ordine supremo (con Dulcinea quale segno di riconoscimento) in Faust proprio non mancano; altrimenti egli non sarebbe colui che abbandona di nuovo tutto, l'impulso per fedeltà utopica. Da qui i versi dell'inizio:

Chi mi sarà di guida? Da che dovrò guardarmi?
Dovrò ubbidienza a quell'impulso?
Ah, che le nostre azioni come il nostro soffrire
frenano il corso alla nostra esistenza!

E subito dopo il distoglimento da ciò che è stagnante nel mondo delle cose:

In quel che di più alto accoglie in sé lo spirito
sempre s'insinua più estranea materia. [...]
Quelle passioni alte che ci hanno dato vita,
di pietra si fanno nel caos del mondo.

Quindi nell'evocazione delle madri, della formazione e della trasformazione nell'illimitato:

Non nell'indifferenza cerco la mia salvezza
Il brivido di meraviglia è quanto di meglio abbia
l'uomo.
Anche se il mondo gli fa pagar caro il sentimento,
sente in profondo, quando è commosso, l'immensità.

Commozione e illimitato si corrispondono in tale nascosto superamento del mondo; anzi solo in ciò che Mefistofele chiama empiricamente il nulla, ma in cui Faust spera di trovare il suo tutto, c'è l'immagine che risponde a questo sentimento non

rincarato. E davanti a un'intenzione di questa specie, che irrompe e supera, non c'è più il mondo visibile, meno che mai la bella, simpatica abitudine dell'essere e dell'agire in esso: il realista diventa piuttosto un propulsore di massimo livello. Bisogna ammetterlo, perfino Mefistofele, in considerazione delle immagini che qui rispondono, parla di deserto e solitudine, dell'inesplorato, del non impetrato, di fuga da quanto ha forma, di spazi aperti, ma certo anche di formazione, trasformazione, dell'eterno senso dell'eterno gioco; dunque nemmeno in questa ambiziosa intenzione di sfondamento il prometeico resta in sé o da solo. Al contrario la sua dimensione ancora invisibile riappare in una materia e nella sua ancora peculiarissima manifestazione. E da non trascurare, né per la vista né per l'udito, è che questo materiale del prometeico, tutto ciò che è stato indicato con l'oltrepassante - Don Giovanni, Don Chisciotte, Faust - si avvicina nella sua ulteriore forma, anche se assolutamente ancora tutta interna al mondo dell'arte, *in luce musicale*. E così la successiva formazione dell'oltrepassamento poetico di confini, in contraddizione col mondo del presente, si trova nello *strato sonoro* e nella sua *formazione e trasformazione*, nelle *figure sonore* che getta, anticipando una *figura del mondo, per quanto lontana*. Da qui l'ancora imprecisato dello strato sonoro, da qui però anche la sua singolare prossimità e festosità quando Faust dalle sue meraviglie porta indietro quel che vi ha preso:

Un non so che di suoni aerei sgorga
e tutto si fa melodia mentre trascorrono.
Il colonnato risuona e il triglifo.
Mi pare, ormai, che tutto il tempio canti!

Egli canta come indomabile esodo e come estratto, la musica è in assoluto l'arte utopicamente oltrepassante, che passi o che costruisca. Lo strato sonoro certamente non è sempre indomito, altrimenti i triglifi non potrebbero risuonare, ma tutte le figure dell'oltrepassamento vengono da esso accolte come in nessun altro luogo quando addirittura non vi trovano il luogo di fioritura. Certo anche nel mondo dell'indomito quello dei suoni non è demonico o lo è solo con eccezioni (rinvenibili per esempio in Berlioz e Wagner), non è un eccesso tipo dinosauro nel campo delle arti, ma il luciferino, il prometeico esso li accoglie come nessun'altra arte; tutti *gli oltrepassatori di limiti verso l'attimo assoluto sono anche forme*

sonore. La scrittura della tavola-guida luciferina è fatta di Beethoven, gli oltrepassatori di limiti appartengono tutti al regno di Beethoven, in Beethoven ogni musica diventa l'ouverture del Prometeo, molto oltre quella giovanile e iniziale che si chiama così. A tale volta vanno gli oltrepassatori di limiti, procedendo dalla loro moralità; finché lo strato sonoro non è divenuto uno spazio linguistico o riproduttivo sui generis, anzi parte di un'altra formazione ambientale. Ma ciò con un avvicinamento all'attimo adempiuto in sé, con un capo che si erge oltre il mondo formato, con l'identità del noi e del suo mondo, che l'anelito di Don Chisciotte, come di Faust, in ultima analisi intenziona, in luogo dell'estraneazione.

51. OLTREPASSAMENTO E INTENSISIMO MONDO UMANO NELLA MUSICA

Se dovessi desiderare qualcosa, ciò non sarebbe né ricchezza né potere, ma la passione della possibilità; desidero solo un occhio che, eternamente giovane, bruci eternamente dell'esigenza di vedere la possibilità.

Kierkegaard, *Il momento*

Il suono cammina con noi ed è noi, non fa soltanto come le arti figurative che vengono con noi solo fino alla tomba, mentre prima sembravano indicare tanto in alto oltre di noi, verso il rigoroso, l'oggettivo, il cosmico; è invece come le buone opere che ci seguono oltre il sepolcro; appunto perché nella musica il nuovo simbolo, non più pedagogico ma reale, sembra stare tanto in basso, solo una mera esplosione di fuoco nella nostra atmosfera, mentre invece è una luce che splende nel cielo più lontano ma più intimo delle stelle fisse.

Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*

C'è nella musica un che di sorpassante e incompiuto cui non c'è poesia che dia soddisfazione, tranne quella che la musica eventualmente sviluppa da se stessa. Il carattere aperto di quest'arte mostra nel contempo, in modo

particolarmente persuasivo, che anche per il rapporto delle altre arti con il contenuto non è detta l'ultima parola.

Ernst Bloch, *Soggetto-Oggetto*, commento a Hegel

Felicità di ciechi

Per conoscere se stesso il semplice io deve andare da altri. In se stesso è sprofondato in sé, all'interno manca la controparte. Ma nell'altro, in cui si comprende un'interiorità altrimenti invisibile, esso facilmente va via da sé perdendosi nell'estraneità. Unicamente il risuonare, quel che si esprime nel risuonare, è senz'altro riflessivamente riferito anche a un io o a un noi. Gli occhi vi si perdono e si fa significativamente scuro, così che l'esterno dapprima sprofonda e solo una fonte sembra parlare. Assai spesso è quella che sprizza e spumeggia nel tentativo di essere-se-stessi; è questa irrequietudine che ora si fa *udire*. Come un anelare e fare in sé che abbia preso forma, come un canto che procede solitario o si intreccia con altri e rappresenta sempre invisibili tratti umani. Sorge così la felicità dei ciechi, sia sotto sia sopra le cose presenti. Il suono esprime allo stesso tempo quel che negli uomini stessi è ancora muto.

La ninfa Siringa

È inevitabile udire nel canto un richiamo. Cominciò come grido; questo esprime un impulso e al tempo stesso lo acquieta. Il grido umano venne all'inizio accompagnato solo da rumore, da un ronzare, un tambureggiare, uno sfrigolare. Cose del genere stordiscono e restano cupe, nasce un contrapporsi di alto e basso, mai però uno spunto per una altezza di suono, per non dire per una gradazione. Questa, cioè la musica, arrivò con modestia e riuscì soltanto con l'invenzione del flauto pastorale o di Pan. Questo attrezzo, maneggevole e trasportabile ovunque, proviene da un altro strato sociale rispetto agli strumenti sonori che producono strepito e spavento pertinenti al culto. Usato a preferenza dai pastori, il flauto di Pan servì a sentimenti più prossimi, più umani, e alla loro espressione. Esso non deve stordire né incantare come la raganella, i piatti o il tamburo, dai colori magici e venerato come

magico in sé. Piuttosto, accanto al semplice intrattenimento, si mantiene ai livelli dell'anelito amoroso e, per quel che riguarda il residuo di magia, dell'incanto d'amore. Il suono del flauto pastorale, del flauto di Pan, della siringa presso i greci (denominazioni che intendono tutte la stessa cosa), deve raggiungere l'amata lontana. La musica comincia perciò nella nostalgia e già completamente come *richiamo verso ciò di cui si manca*. Fra gli indiani delle Montagne Rocciose è ancor oggi diffusa questa credenza: il giovane indiano esce nella prateria e lamenta sul flauto di Pan il proprio amore; la fanciulla allora piangerà, per quanto lontana sia. Il flauto di Pan ha poi fatto carriera, è il pro-avo dell'organo; anzi è molto di più: è il luogo di nascita della musica come espressione umana, risuonante sogno di desiderio. Di ciò testimonia non soltanto una credenza indiana, ma - proprio nella sua sede - una delle più belle fiabe dell'antichità. Origine e contenuto della musica vengono in essa indicati in maniera amabilmente allegorica. L'ha esposta Ovidio; secondo lui col flauto arcadico e col suo contenuto è accaduto quanto segue (*Metam.*, I, 689712): Pan ruzzava con le ninfe e insidiò una di queste, la ninfa degli alberi Siringa. Essa fugge davanti a lui, è ostacolata da un fiume e sconsiglia le onde, le sue «liquiditas sorores», di trasformarla, Pan la afferra e si trova in mano solo delle canne. Durante i suoi lamenti per l'amata perduta il vento produce nelle canne suoni la cui armonia commuove il dio. Pan spezza le canne, una più lunga, l'altra più breve, le gradua per bene, le mette insieme con la cera e accenna i primi suoni, come il vento, ma con fiato di vivente, e come lamento. E' così nato il flauto di Pan, suonare procura a Pan la consolazione di un'unione con la ninfa («hoc mihi conloquium tecum manebit»), scomparsa eppure non scomparsa, che è restata nelle sue mani come suono del flauto. Fin qui Ovidio; il ricordo di tempi primordiali, della preistoria della musica quale pathos della mancanza sentita, nella sua fiaba è pensato, e ciò la rende non sentimentale e oggettiva, con allegorie autentiche. A tacere di Pan, il flauto di Pan è nato, anche geograficamente, non in Grecia ma nell'Asia orientale intorno al terzo millennio, si è rapidamente diffuso per tutta la terra, particolarmente appunto tra i popoli di pastori. Ma per quanto graziosamente e profondamente sia indicato nella fiaba il *bisogno* di musica, con altrettanta verità essa indica anche la piccola, feconda invenzione di quell'*espressione umana* che è la musica.

Proprio nel contrasto della siringa con gli strumenti del culto e gli attrezzi sonori, con i rumori di tipo sordo, mugghiante, lamentoso, sfregante. In questo mondo dei suoni per il culto penetra lo strumento, che fa udire una ben ordinata successione di suoni; e con l'unione di siringa e ninfa, Ovidio ha indicato la meta verso cui si muove la serie dei suoni, da sempre linea tracciata nell'invisibile. E' una meta contraddittoriamente utopica: questo suono ottenuto dal flauto è la presenza di qualcosa di scomparso: quel che è oltre il *limite* viene raggiunto da questo lamento e compreso in questa consolazione. La ninfa scomparsa è rimasta come suono, in cui ella si orna e si abbellisce e risuona davanti a chi ne ha il bisogno. Il suono proviene da uno spazio vuoto, viene prodotto da un fecondante soffio d'aria e resta ancora nello spazio cavo, che fa risuonare. La ninfa diventò la canna, lo strumento si chiama siringa come lei; fin ad oggi invece non è ancora ben noto come si chiami la musica e chi essa sia.

Eroe bizzarro e ninfa: «Symphonic fantastique»

Qualcosa manca, e almeno questa mancanza il suono la esprime chiaramente. Esso ha in sé qualcosa di oscuro e di assetato, esso vola via, non sta fermo in un posto come il colore.

Il volare e lo scivolar via possono venire dal maligno, così che l'anelito nella sua forma risonante sbiadisce, perde il midollo. Ma se il tono non ha una chiara collocazione spaziale, tanto più nettamente si può collocare nel tempo, nella battuta, nel canto mirato. In modo inconfondibile sono accordate musicalmente proprio le nette forme dell'irrequietezza, le ben note oltrepassatrici di limiti. L'hoffmanniano maestro di cappella Kreisler mette in musica ciò che in tutti gli alberi voleva le foglie d'oro, ciò che si agita in tutti gli affamati di incondizionato. Questa insaziabile esigenza torna nella maniera più riconoscibile, e cioè erotica, in Berlioz, nella sua giovanile *Symphonie fantastique*. Essa può dunque stare all'inizio, con la sua peculiare, bizzarra ninfa. Le figure dell'oltrepassamento hanno tutte un materiale utopico di fermentazione particolarmente forte; in Berlioz esso è isolato musicalmente-eroticamente. Ricompare dunque la ninfa Siringa, essa percorre come tema della fanciulla i cinque movimenti della *Symphonie fantastique*. Considerata nell'insieme, quest'opera

giovanile non è certo musica ottima, ma molto significativa per quel che è della nostalgia, una musica che ha in testa in maniera sensazionale una *idée fixe utopica* e la esprime in un eroe bizzarro, in una strana Elena. Il programma dà l'intenzione del musicista e le porte più esterne, per così dire ancora extramusicali dell'opera: un giovane musicista scorge la fanciulla che incarna tutti i suoi sogni. L'immagine amata non gli appare mai altrimenti che in compagnia di un pensiero musicale, di un tema dal carattere appassionato, però signorile e timido; questa melodia costituisce appunto l'*idée fixe* tanto perseguitante quanto perseguita. Il contrasto col tema principale sta nel movimento centrale, questo secondo tema non compare, come di consueto, dolcemente, ma come sbiadimento, sogno, arresto. Dagli sviluppi crudi, spesso discontinui, torna il pensiero del primo tema, dapprima oscurato e calantesi in zone sempre più profonde, poi con grande pompa, però sempre con lo splendore di una semplice immagine di nostalgia, divenuta netta e significativa, svanente. Il ritorno del tema in do maggiore alla fine del primo movimento è la felicità, però come felicità non raggiunta, è la stella, però lontana come questa. E Stella lascia il primo movimento, intitolato «Sogni-Passioni», passa attraverso lo scherzo, «Un ballo», attraverso un adagio certamente unico, «Scena nei campi», attraverso la marcia finale «Marcia al supplizio», attraverso il finale fugato «Sogno di una notte di sabba». Lo scherzo porta il tema a ritmi di danza, l'adagio lo trasforma in solitari recitativi, in dialogo su campi udibili - una voce sola, l'altra non risponde più, silenzio completo - lontano tuono all'orizzonte. C'è una piana tremenda tra il melos del tema e il tuono lontano, chiuso, disomogeneo; in questo adagio Berlioz ha offerto una pastorale che trova l'uguale solo nella mistica delle pitture cinesi di paesaggi. La marcia del quarto movimento, il bacchanale del quinto con una doppia fuga dal *Dies traе* e *Sabba delle streghe*, straziano e seviziano il tema; da ultimo l'amata melodia appare ancora una volta, tirata via dal clarinetto, avvizzita, sporca e volgare. Sempre però, anche nell'ultimo movimento, Stella resta sia perduta sia musicalmente presente. Risuona anche tra le smorfie, tra le campane a morto del bacchanale, la parodia del *Dies irae* con cui si conclude la *Symphonie fantastique*. E' il non goduto a riempire questa grande musica a effetto; il non ancora, anzi perfino il mai, trae anch'esso la sua peculiarissima esistenza dalle radici aeree del suono. La cui tessitura pneumatica costituisce il luogo dell'*idée fixe*

ovvero la giungla attraverso cui si svolge la caccia a quella volta. Merlino ode scivolare intorno delle voci che per gli altri sono mute; Berlioz, anche lui un mago fra i musicisti, le rende udibili. Il ricordato tracciar linee nell'invisibile diventa in Berlioz crudo, e il lamento per Siringa, demonico. Quel che manca, o addirittura l'incondizionato, qui non risiede nel finale, che è per di più la parte più discutibile di ogni sinfonia. E' nel lieve tuono della scena nei campi, nella risposta che non è tale, ma che contiene, nel nesso prodotto dalla significativa pausa prima del tuono in questa coda, quella non trovata. E ciò con il fine adagio e la sua landa sonora serotina, protratta a lungo, estraniata e allontanata, con un residuo che non è silenzio.

L'espressione umana come inseparabile dalla musica

Il suono non è fatto per esser sentimento né pura sviolinatura. Non il primo poiché non deve sommergere gli ascoltatori, struggente e femminile. Se un violino piange come un petto umano, questa non soltanto è una cattiva immagine, ma il violino suona male o cose cattive. Una successione di suoni la cui espressione scompare in un'esecuzione chiara e oggettiva, non ha mai avuto espressione, fuorché una truffaldina. Ma per quel che è della semplice sviolinatura, la repulsione del languido, della sentimentale palude sonora, non può negare la costituzione psicologicamente carica di tutto quanto il procedere sonoro. Ciò che è psichico è, in quanto pertinente alla volontà, talmente composto di successione sonora che questa già nelle sue forme primordiali indica un *tendere* o un *procedere*. C'è una chiara caduta dalla tonica alla quinta, la settima vuole scendere, la terza vuol salire, c'è un'inclinazione degli accordi a collegarsi con altri. La nostra immedesimazione qui non fa tutto; al contrario, già nel rapporto sonoro c'è anche un fattore obiettivo che determina irrefutabilmente l'immedesimazione in un modo o nell'altro. Già il rapporto delle corde vibranti viene udito in modo emozionale, proprio esso determina la prima attrazione, anche la prima gradevole consonanza dei suoni. Quel che è così cominciato sul piano fisico, lo proseguono la conduzione autonoma e l'arte sociale, ancora più autonoma, altrimenti la vita dei suoni non oltrepasserebbe l'intervallo di quinta. Da fisica, la tensione sonora

diventa psichica; e l'aspetto più peculiare della melodia, il fatto cioè che in ciascuno dei suoi suoni è udibile in latenza il successivo, è nell'uomo che anticipa, e dunque appunto nell'espressione, che qui è soprattutto un'espressione umanizzata. Forse ci sarebbe musica anche se non ci fossero orecchie, però c'è da credere che non ce ne sarebbe affatto se non ci fossero i musicisti che hanno posto il movimento sonoro e la sua energia psichica, faustiana. Essi fanno musica, oltre che per esprimere se stessi, per esprimere il tempo e la società in cui la musica nasce e dunque essa certamente non è un'espressione soltanto romantica, addirittura dall'apparenza arbitrariamente soggettiva. Alla tensione della quinta si aggiungono infinite *tensioni umane* e appesantiscono la cadenza, cioè fanno storia della musica. Le *tendenze sociali stesse* si sono riflesse e dichiarate nel materiale sonoro, molto oltre gli indifferenti fatti naturali e anche molto oltre il semplice espressivo romantico. Nessuna arte è tanto condizionata socialmente quanto la musica, di cui si presume che sia automaticamente, addirittura meccanicamente autofondata; essa brulica di materialismo storico, e proprio storico. All'imprenditoria incipiente corrisponde il dominio della voce di soprano che guida la melodia e la mobilità delle altre, così come il cantus firmus al centro e la graduata polifonia hanno corrisposto alla società dei ceti. Niente Haydn e Mozart, Händel e Bach, Beethoven e Brahms senza il loro compito sociale di volta in volta precisamente variato; esso va dalla forma della presentazione al tratto del materiale tonale e alla sua composizione, fino all'espressione, alla dichiarazione del contenuto. Gli oratori di Händel nel loro solenne orgoglio rispecchiano l'ascesa imperialistica dell'Inghilterra, l'attitudine a essere il popolo eletto. Niente Brahms senza la società dei concerti borghese e perfino niente musica della «nuova oggettività», della pretesa inespressività, senza il gigantesco aumento dell'alienazione, dell'oggettualizzazione, della reificazione nel tardo capitalismo. E' lo strato dei consumatori e il loro compito, è il mondo dei sentimenti e delle mete della classe di volta in volta dominante, che si esprime di volta in volta nella musica. E la musica, in forza della sua capacità di espressione così immediatamente umana, ha al tempo stesso più di altre arti la proprietà di accogliere il cospicuo dolore, i desideri e i punti luminosi della classe oppressa. E nessun'arte ha a sua volta tanta sovrabbondanza rispetto al tempo e all'ideologia in cui di volta in

volta si trova; una sovrabbondanza, certo, che abbandona meno che mai il livello umano. E' la sovrabbondanza del materiale della speranza, anche nella sonora sofferenza per il tempo, la società, il mondo, perfino nella morte; il «Suona dunque ora agognata, ora agognata dunque suona» della cantata bachiana attraversa le tenebre e come suono, per il fatto che esso può esserci, dà una inconcepibile consolazione. *L'espressione di un contenuto umano dunque manifestamente non è limitata al contenuto romantico*, come se questo fosse tutto e senza di esso ci fosse solo una macchina sonora. Come se solo Beethoven in alcuni dei suoi movimenti lenti, e poi nella maniera più esorbitante Wagner, avessero aggiunto quest'elemento alla musica; tanto che in Wagner l'espressione trapassa a tratti in vera e propria vendita, anzi svendita di anime. Invece - e va ora dimostrato - risulta che la *musica preromantica* intenzionava, in connessione con i contenuti sociali, un'espressione che si confessa molto più ingenua dell'espressione moderna. Per i greci infatti perfino il flauto era eccitante, la lira era idilliaca, la tonalità dorica era energica e ben intenzionata, quella lidia era femminile e propria dei sentimenti passivi. Poi i vocalizzi e le giubilazioni della musica medievale non erano soltanto abbellimenti e digressioni melismatiche, essi sorpassavano addirittura le parole allo scopo di un'espressione quanto mai esaltata. Agostino perciò dice sul giubilo dell'alleluja: «Se nel giubilo l'uomo è mosso dalla gioia, dopo alcuni suoni che non appartengono al linguaggio e non hanno un vero e proprio senso egli erompe in un giubilare senza parole, così che in tale canto appare mosso dalla gioia senza però poter formulare in parole quel che lo muove». Ancora i recitativi di Peri e di Monteverdi nelle prime opere intorno al 1600 accoglievano vocalizzi e tropi medievali proprio in quanto espressivi. E l'arte precedente, molto più complicata, l'intreccio a movimento contrappuntistico dei fiamminghi, non si opponeva per nulla a un'espressione sui generis, cioè a quella cristiano-tardogotica. Ciò che nei contrappuntisti fiamminghi si biasima come «artificiosità» o addirittura «partitura per gli occhi», quel che in essa è stato chiamato formalismo della decadenza tardogotica, può in parte esserlo solo perché non ne è ancora riuscita la ripresa sul piano puramente tecnico. Josquin ha scritto un mottetto a 24 voci, che in ciascuna delle quattro voci contiene un sestuplice canone rigoroso, e ciononostante il suo contemporaneo Lutero, che per il resto è un

nemico della scolastica, dice: «Josquin è il maestro delle note, queste hanno dovuto fare quel che lui voleva; gli altri maestri del canto invece devono fare quel che vogliono le note». Questa frase può riferirsi soltanto all'imperativo volitivo ed espressivo che compenetrava la gigantesca filigrana di Josquin, e anche la gigantesca costruzione a più livelli. In Palestrina e Orlando di Lasso, con l'inizio dello stile armonico è del tutto chiara l'unità dell'anima christiana e della sua tessitura sonora, in questi raffaellitica, in quello incipientemente barocca. Perfino Bach, la musica più dotta e allo stesso tempo più profondamente compenetrata di anima, rende priva di senso l'antitesi espressione-canone. Per quanto radicalmente sbagliate siano le romantiche che per esempio c'erano nella resa di Bach a opera di Mendelssohn, altrettanto poco si raggiunge la comprensione di Bach togliendo di mezzo semplicemente il romanticismo, come se poi non restasse altro che forma reificata. Dagli interessati nemici di ogni messaggio Bach non si lascia affatto utilizzare come ordito o addirittura modello di quell'apparatura cui comunque il tardo capitalismo è pervenuto. Col che questa «nuova oggettività» riproduce in Bach, con indizi presuntamente positivi, la valutazione diffusa mezzo secolo dopo la sua morte e che ha addirittura sepolto questo grandissimo musicista. Essa diceva che Bach sarebbe solo musica intellettuale e innaturale, una «musica da sagrestano senza suoni dell'anima» e un codino esempio di calcoli; una valutazione, del resto, che ha varie somiglianze con quella ancora perdurante a proposito dei grandi contrappuntisti fiamminghi. Con pretesa di positività ciò viene ora celebrato in Bach come «musica assoluta» e proprio e sempre con quella polemica contrapposizione al mero espressivo romantico, che per la natura di Bach e *il suo specifico espressivo* è del tutto indifferente. La stessa contrapposizione aveva già riempito la monografia bachiana di Spitta negli anni Settanta e aveva confuso le idee con la stessa sterile negazione di tutte le linee affettive ed espressive, sebbene di queste consista quasi tutta la musica di Bach. Il romanticismo mal superato si vendicò reintroducendo l'interpretazione dell'espressione, e nemmeno in stile mendelssohniano ma in quello della Gartenlaube, la pretesa forma pura con pergolato. Per esempio, riguardo alla sinfonia all'inizio della seconda parte dell'*Oratorio di Natale*: secondo Spitta, che per il resto è a favore della musica assoluta, «l'amabilità dell'idillio

orientale e la serietà della chiara, stellata notte nordica invernale [formano] lo sfondo psicologico di questa sinfonia»; cosa che per l'aspra vita dei flauti e dei violini in quest'opera è insostenibile perfino sul piano associativo, non soltanto tecnico. Ed è istruttivo che la successiva analisi di Bach, condotta da Albert Schweitzer totalmente sulla base della prassi esecutiva, abbia dimostrato nei particolari l'espressivo specifico di questa musica. Fin nella notazione grafica e nel gesto auscultato dell'azione e dell'affetto, Schweitzer dimostra come stanno le cose con l'espressivo bachiano: nelle cantate, nei corali, nella musica strumentale. Appare l'inventario di un'espressione documentata, appunto lì concresciuta, e le figure melodico-ritmiche come tali ora si formano dall'affetto e dal suo movimento esterno. E così per le figure dello spossamento, del dolore, sia tormentoso sia orgoglioso, della gioia, sia vivace sia trasfigurata, dello spavento, del giubilo. Una scala espressiva senza pari va in Bach dalla paura della morte, dall'anelito alla morte, su su alla consolazione, alla fiducia, alla pace, alla vittoria. Nessuna forma, per quanto chiusa, la ferma, nessun continuo impedisce qui il salto fra gli estremi, che, a parte l'amore, si verificano e contrastano solo nel mondo degli affetti religiosi. E' il contrasto «O Golgatha, unsel'ges Golgatha» -«Der Held aus Juda siegt mit Macht», in cui si muove questo barocco espressivo, barocco nella vivida peripezia, barocco soprattutto nello scompigliato contenuto del sentimento cristiano. Non da ultimo sono qui pertinenti le cantate dialogate tra Gesù e l'anima o quelle fra la consolazione e la disperazione, in risonante allegoria. Così potente è la prevalenza dell'espressione bachiana che la seguente conclusione di Schweitzer sulle parti corali nelle cantate e nelle passioni di Bach non può nemmeno apparire stravagante: «Dal punto di vista della musica pura le armonizzazioni di Bach sono completamente enigmatiche, poiché egli non sfocia in una successione di suoni che formi in sé un insieme estetico, ma si lascia guidare dalla poesia e dall'espressione verbale. Quanto egli in questo sforzo ardisca allontanarsi dai principi naturali della frase pura, lo si vede dall'armonizzazione di "Soils je so sein, dass Straf und Pein" nella cantata "Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen" (Nr. 48), che come musica pura è addirittura insopportabile poiché Bach vuol portare all'espressione tutto il selvaggio dolore per il peccato, contenuto nelle parole... Prima di accontentarsi di scrivere semplicemente una bella musica per un

testo, egli cerca il possibile e l'impossibile per scoprire nelle parole un sentimento che, moltiplicato con un certo affetto montante, sia musicalmente rappresentabile» (Schweitzer, *J.S. Bach*, 1951, p. 403, p. 408). Se una cosa del genere è detta ancora un po' troppo sotto la malia dell'espressione neoromantica, Schweitzer ha però assolutamente ragione nel centro, quello dell'*imperante comandamento linguistico della musica*. Anzi, alla forza espressiva dei singoli disegni sonori, che Schweitzer adduce con particolare abbondanza, si aggiunge non ultima quella vera e propria pittura tonale, proprio anche per quel che riguarda le leggendarie effusioni dell'affetto. Modulazioni della tonalità si hanno spesso solo per rispecchiare mitici processi di giubilo, nella maniera più chiara nel tema della resurrezione. E nella musica per l'«*Et exspecto resurrectionem mortuorum*» della Messa in si minore, l'*exspecto* compare esitante, dubitante, il basso canta scendendo gradatamente sei note, c'è poi una sosta e ora avviene la trasformazione che conferma l'attesa: le tonalità percorrono la modulazione dal sol minore al la maggiore al re minore al re maggiore di un vivace allegro nel quale si inseriscono le trombe, il costante timbro bachiano per la vittoria. E solo più coperta è la preminenza dell'espressione nella pura musica strumentale di Bach, affettivamente non pregiudicata da alcun mondo testuale. Certamente la fuga non contiene una tensione espressiva lirico-emotiva, però ne ha una dinamica, compressa nel tema; lo sviluppo porta contrappuntisticamente il tema su su fino a otto voci e lo risolve vittoriosamente. Anche qui dunque la legge non vive affatto per se stessa né, meno che mai, c'è una chiusura formalistica di fronte all'*humanum*, che allora aveva molto da sopportare ma che elevava proteste tanto più appassionate e alte. Altrettanto espressiva, sebbene ancora non catturata nella sua ultima espressione, è la musica cristallina nelle fughe per organo, con tutto il suo cristallo; qui è meno autarchica che mai. E le opere più profane del periodo bachiano di Köthen, soprattutto i concerti brandeburghesi, la loro costruzione grandiosa ed elegante, il loro variare e il loro tematico crescere in pienezza, mostrano un'espressione estremamente socievole e dinamica, che non fiorisce grazie a esempi di calcolo. Dunque l'espressione fa parte anche della musica preromantica, è immanente alla buona forma musicale, e solo a quella cattiva risulta aggiunta. Non è insufflata a quella buona da un'esecuzione piena di sentimento, ma al

contrario l'esecuzione, per quanto debba far risuonare lo spirito delle linee e delle forme, lo trova nelle linee e nelle forme stesse, e certo solo in queste. Nelle forme non come reificazione e fine in sé, ma come mezzi per un enunciato superiore alle parole oppure privo di parole, in ultima analisi sempre per *plasmare un - richiamo*.

Se si va nei prati del Biedermeier, la voce sentimentale certo si insinua spesso. Questa esagera e surriscalda molto, smercia anima gratis, è effetto senza causa. Essa si trova nella musica romantica, solo in quella, però significativamente mai nelle sue parti ben elaborate. E non l'esigenza dell'inespressività ma di un'espressione autentica, musicalmente fondata, si rivolge contro un'aggiunta che rende untuosa la ninfa Siringa e scadente il desiderium innato alla musica. Non mancano certo origini migliori del sentimento falso, probabilmente esse hanno a che fare col caldo tono popolare collegato ad un'iniziale perdita del canto popolare. Un guasto comincia già con la cadenza del conte nell'ultimo atto delle *Nozze di Figaro*: «Contessa, perdono»; prosegue con l'aria di Florestano «In des Lebens Frühlingstagen». Culmina fra l'altro nella canzone della gara dei *Maestri cantori*, per il resto così genuini e possenti, si fa intimo nel «Recordare Jesu pie» del *Requiem* di Verdi, per il resto assolutamente autentico; infine si presenta con un gran calore da violoncello, se non addirittura cinico, nell'accorata aria del tintore: «Mir anvertraut, dass ich dich hege» dalla *Donna senz'ombra* di Straufi. Sono tutti esempi marginali, però il loro «pastoso» non potrebbe trovare assolutamente luogo prima del romanticismo, e in quest'ultimo è un pericolo. Ciò avviene in Wagner per larghi tratti, particolarmente nell'*Anello*, in modo stridulo oppure con struggimento alla Wotan, nonostante tutto il genio. La straordinaria avanzata espressiva, il motivo del sonno, il motivo di Erda nell'*Anello*, il motivo della follia e della festa di San Giovanni nei *Maestri cantori*, come pure molte cose preziose, sguardi in profondità, la potenza irrequieta e nostalgica di questa musica e delle sue articolazioni, non di rado vennero pagate con lunghi cedimenti all'autarchica retorica del canto. Tra i grandi poeti soltanto Schiller venne perseguitato dalla maledizione di un'espressività distolta, che non coincide affatto col pathos, nemmeno con un pathos falso. Questo corpo estraneo è molteplice, si annida nella vaghezza priva di senso del violino romantico, nel gonfio canto di minaccia delle eroine wagneriane, dovunque è effetto da affetti o affetto da effetti. Indubbiamente, dunque, la

musica del pieno romanticismo ne fu particolarmente minacciata e indubbiamente ci furono cause che in zone più progredite vennero almeno individuate e non più accettate. La causa sociale era l'ampia borghesia metropolitana col suo bisogno di uno stimolo nervoso amorfo, soprattutto la piccola borghesia col suo consumo di sentimenti a prezzi di sconto. Sul piano tecnico il corpo estraneo, psichico, troppo psichico, venne incoraggiato da voci medie impiegate pittoricamente, non plasticamente, da una strumentazione consistente, da un ritmo fondamentalmente languido oppure surriscaldato; tutto un monumento di questo tipo di espressivo è spesso Cajkovskij (senza dimenticare il primo atto della *Valchiria*). Ma ovviamente queste esagerazioni non sono la vera espressione della musica romantica, né in questa la sua vera espressione è separata dalla *grande fattura tecnica* o le è appiccicata. L'espressione è e resta talmente terminus a quo e terminus ad quem della musica, che necessariamente la buona musica le dà forma tanto quanto la cattiva la finge e dell'espressivo fa appunto l'opposto, e cioè mancanza di significato. Non è dunque in discussione tutta l'espressione informe e illegale del romanticismo, che l'ha discredita, né il mero calore viscerale, da stalla, da vacche della musica, come dice Thomas Mann, il calore che manca di una severa regolamentazione e di amore per la legge. Questo è cascame romantico, non la fase classica del romanticismo, da questo espressa proprio nella musica. Musica espressiva canonica del romanticismo sono il quartetto del *Fidelio*, il quintetto dei *Maestri cantori*; proprio per questo entrambi sono anche i meglio costruiti. E' impossibile trascurarne la spartizione delle voci a vantaggio della loro interiorizzazione così come viceversa è impossibile in una grandiosa, meravigliosa costruzione contrappuntistica, per esempio nel «Cruciflxs» della *Messa in si minore* di Bach, non udire il pathos che le è immanente. E' vero che la musica romantica a volte ha dato alla sua espressione anche indicazioni *letterarie* superflue (i titoli di Beethoven per la *Pastorale*) oppure che di fatto non conducono al meglio (la sinfonia a programma da Berlioz a Strauss). Ma anche così si è fatta ancora un'operazione interna alla musica: grazie alla serie di immagini assegnate, la musica va educata a una precisione espressiva sempre maggiore. Il pericolo era di nuovo che la musica, contro la sua latente forza espressiva di gran lunga superiore a tutte le parole note, venisse concepita quale mera illustrazione di surrogati

letterari della fantasia. Invece anche qui, come a maggior ragione in tutte le partiture testuali superiori, lo stimolo espressivo del testo serve unicamente alla peculiarissima esigenza della musica: essere, trovare, diventare una lingua sui generis. Anzi, poiché la sua forza espressiva è superiore a tutti i nomi noti, alla fine non è proprio più in discussione l'espressione nella musica, ma *la musica stessa come espressione*. Cioè la *totalità del suo intendere, significare, riprodurre e di ciò che essa riproduce in modo così invisibile e afferrante nel doppio senso del termine*. E solo a quella volta va la musica -un'arte così giovane come musica polifonica -, verso l'ora della sua propria lingua, della sua poesis a se, prefigurata nella possente espressione e tuttavia ancora ignota. Questa lingua proviene certo unicamente dalla musica assoluta, non da un qualche testo impostole e convenuto. Per usare proprio un paragone di Wagner, ogni letteratura posta in grande musica sta all'indicibile forza espressiva della musica come un commento di Gervinus sta a un dramma di Shakespeare. L'espressione musicale è perciò complessivamente, e in ultima istanza, *vicaria di un'articolazione molto più ampia di quanto finora noto*. Questa c'era già, con un riferimento diverso, in ogni grande musica, però anche in questa è completamente udibile soltanto se è arrivata l'ora del linguaggio in una musica che si apre il passo in quella direzione. Brangäne ode come suono di corno quel che Isolde ode come fonte nel silenzio della notte; ciò è a dire che anche ogni musica finora stata, se grazie a una riuscita poesis a se musicale, dovesse riuscire questo udir chiaro, *in seguito libererà e farà udire anche altri contenuti espressivi oltre quelli finora avutisi*. Di contro a ciò l'espressione musicale finora percepita potrebbe apparire come il balbettare di un bimbo, come un linguaggio di ultimo tipo, che vuol formarsi e che si comporta come approssimativamente già formato solo in alcuni luoghi supremi; nessuno ancora può capirlo, sebbene capiti di intuire quel che esso significa. *Nessuno però ha già udito Mozart, Beethoven, Bach come essi effettivamente chiamano, nominano, insegnano*; ciò avverrà solo molto più tardi, nella completa maturazione postuma di queste e di tutte le grandi opere. Dunque senza velo sugli orecchi e tutt'intorno nella musica data; un velo la cui origine è che il suono non ha ancora la piena luce parlante del suo intelletto o non la lascia udire. Tra le arti la musica ha un succo tutto suo, adatto a citare quel qualcosa ancora senza parola, che giunge strumentalmente al canto e nella parola

cantata riesce a pervenire al tempo stesso al suo sottofondo e alla sua eccedenza. L'arte utopica della musica, così giovane come musica polifonica, va dunque incontro a una propria carriera utopica, all'*exprimatio* completamente formata (in e invece dell'espressivo sentimentale o anche descrittivo). L'*utopicum* di quest'espressione è *l'ora della lingua nella musica, udita e intesa con chiarezza*; è una poesis a se con suggerimenti per entrare nella costituzione sonora materiale di tutto ciò che sgorga prima, mentre e a seconda che esso sia diventato più o meno adeguatamente manifestazione. Questo elemento adeguato al nostro nocciolo e a ogni nocciolo non è ancora venuto fuori; la sua coscienza, che colpisce in modo affettivo eppure non solo affettivo, il suo appello ritmico-melodico, che si ha nei grandi maestri: questo, a questo termine, si chiama musica. «Se potessimo chiamarci per nome, verrebbe fuori la nostra testa, e la musica è un'unica teurgia soggettiva» (Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 1918, p. 234); sarebbe a dire una teurgia che intende cantare, evocare l'essenza più simile all'uomo. Questo canto e la sua espressione sono soggettivi, lo sono molto più che nelle altre arti, esclusa la lirica; in tal senso l'esperienza musicale procura l'accesso migliore all'ermeneutica degli affetti, soprattutto degli affetti d'attesa. Ma soggettiva in un senso significativamente diverso la musica lo è anche perché la sua espressione rispecchia non soltanto lo *specchio affettivo*, che in *affetti ben riferiti riflette la rispettiva società e il mondo corrente*, ma perché si avvicina di *focolare e al movente* soggettivo di ciò che accade, quale esterno soggettivato. Questo movente ribolle ancora sotto tutto quel che è già determinato e non è nemmeno venuto fuori in maniera esplicita e obiettiva; dunque anche l'espressione della musica è ancora ribollente, non ancora venuta fuori pronta e definibile. Questo elemento obiettivo e indeterminato nel contenuto espresso, riprodotto della musica è l'ombra (provvisoria) della sua virtù. Per cui essa è quell'arte del pre-apparire che si riferisce nella maniera più intensiva al nucleo sgorgante dell'esistenza (attimo) dell'esistente e, nella maniera più espansiva, al suo orizzonte; *cantus essentiam fontis vocat*.

Musica come canone e mondo della legge; armonia delle sfere, stelle polari più umane

Tanto più necessario era lavorare in modo ben sobrio e asciutto con l'elemento «fiato» del suono. Il mestiere restò qui in grande considerazione anche quando tra i pittori decadde o fu del tutto dimenticato. Già il flauto dolce va imparato, il valzer, il jazz hanno regole che vanno conosciute, ogni errore viene udito. Ciononostante l'artigianato musicale, così lontano dallo spettro sentimentale, non rimase mai autonomo o astratto. Alle spalle, e già a partire da Siringa, esso ha bisogni umani e compiti che mutano socialmente. E' chiaro quanto i mezzi e le tecniche di un'arte così sociale siano condizionati dai rapporti sociali di volta in volta esistenti; quanto profondamente la società penetri già nel materiale sonoro, per nulla autonomo o dato dalla natura. Il temperamento in parti eguali, costretto in ottave, è un prodotto talmente storico da datare solo da qualche secolo. La forma della sonata col conflitto di due temi, con tonalità di base, sviluppo e ripresa presuppone il dinamismo capitalistico, la fuga stratificata, assolutamente non drammatica, la statica società dei ceti. La cosiddetta musica atonale non sarebbe stata possibile in altre epoche che in quella della decadenza tardocapitalistica, cui ha risposto come ardito disorientamento. La tecnica dodecafonica, che si lascia alle spalle il rapporto dinamico fra dissonanza e consonanza, modulazione e cadenza, per formare serie tacito-severe, sarebbe stata impensabile nell'epoca della libera concorrenza. Già solo a partire dal 1600, anzi solo dal 1750 al 1900 la storia della musica è stata una storia di dissonanza e cadenza. Dunque anche le forme musicali, non soltanto la loro espressione, dipendono dai rapporti di volta in volta esistenti fra uomo e uomo e ne sono il riflesso. Spesso, certo, un riflesso reificato, stranamente staccato dall'espressione udita, perfino dall'humanum della musica. Proprio per questo potè sorgere la parvenza di due specie di musica: quella del sentimento psichico tutto estroverso nel canto e quella della forma pura, quasi meccanicamente autarchica. La controversia fra le due si fa luce non soltanto nell'opera musicale ma anche nei significati diversi, con aspetti addirittura di inconciliabilità, della parola musica. Una volta esso deve designare la *totale assenza di forma*, la semplice atmosfera, e la spettralità del suono gli è consona; un'altra designa invece la *maestria* combinatoria e dotta nella spartizione delle voci, non dell'atmosfera. Una volta ciò che è musicale appare come diffusa vaghezza, un po' nel senso della schilleriana autoanalisi:

«Una certa disposizione musicale dell'animo precede e solo dopo la segue in me l'idea poetica». L'hegeliano Christian Weisse nella sua estetica ha espresso tale interpretazione collocando la musica nella categoria più bassa delle arti, così che nel mondo dei suoni lo spirito dell'ideale tesse ancora in se stesso, privo di forma, e solo nelle arti figurative si diffonde, per esprimersi poi in modo concentrato nella poesia (cfr. Lotze, *Geschichte der Ästhetik*, 1868, pp. 455 sgg.). Un'altra volta invece con musicale si intende una suprema strutturazione, anzi una sezione di ratio matematica, che quasi per un qualche equivoco è capitata nella poco seria attività artistica, un po' come Saul tra i profeti. Qui agisce ancora il livello nel quadrivio del corso di studi medievale: essa costituiva una scienza insieme con l'aritmetica, la geometria, l'astronomia. Fu la teoria musicale pitagorica, matematico-astronomica, a dare a quest'arte il suo posto nel quadrivio e anzi a innalzarla a scienza assai alta, cosmicamente regolata. Secondo quella teoria, la musica era tutt'altro che corsa informe o caldo riempimento di nebbia; Keplero, al contrario, la legò alle costellazioni, al regno delle orbite più pure, al regno più obiettivo del mondo. Qui non si gonfia di sentimento, ma scorre giù dai pianeti, in primo luogo sulla terra e poi sugli uomini: «L'opera e il fine dell'anima del mondo è di stimolare il sudore della terra affinché ci sia la pioggia e la terra venga irrigata a nostro vantaggio. A quest'opera essa viene spinta dallo stimolo degli aspetti, in un certo senso quali musica celeste; lei non fa una mossa a meno che il cielo non le faccia un fischio... Ma la ragione del confronto fra gli aspetti astronomici e la musica è che il cerchio diviso per aspetti e il monocorde diviso per armonie hanno le stesse divisiones» (*Johannes Kepler in seinen Briefen*, 1930, i, pp. 289 sgg.). Mentre dunque la musica nel significato di atmosfera è collocata assolutamente nel vago, la musica nel significato di proporzione o di arte compositiva viene matematizzata fin dall'antichità. Mentre la musica come atmosfera deve cessare di restare musica non appena si configura concepibilmente e perciò trapassa in arte figurativa e poesia, la musica come forma e proporzione deve diventare sempre più se stessa quanto più si esprime secondo leggi ed è cosmografica. Mentre la musica come atmosfera resta nell'abisso dell'anima, anzi appare la più ctonia di tutte le arti, la cosiddetta musica mathematica diventa del tutto urania e approda in cielo. Queste sono dunque controversie del tutto diverse rispetto a quelle fra

espressione e forma, sebbene loro affini su un alto piano teoretico. E l'effetto è appunto che il grande, minuzioso sapere dell'artigianato musicale si reifica con particolare facilità in tempi nei quali i contenuti espressivi sono rari. Si è detto che il musicista unisce in sé uno sciamano e un ingegnere; però solo l'ingegnere appare moderno, dopo che l'esaltazione romantica è caduta in discredito. Così proprio all'artigianato viene negato il suo compito espressivo, esso viene completamente alleato alla fisica dei suoni, anche se estremamente sviluppata. Qui sorge come problema non soltanto il melos senza espressione ma - *procedendo dall'ideale e dall'immagine di perfezione del canone autarchico* - il melos senza io in assoluto, la musica secondo leggi. Oscuramente si fa sentire sempre di nuovo lo sfondo pitagorico e kepleriano: la musica appare una tessitura di voci che si susseguono oppure orbitano in un ordine extraumano. Quest'ordine può essere il più obiettivo, anzi una legge sulla mera contingenza; l'esempio addotto con preferenza è la *Fuga del gatto* di Scarlatti, perché ricava il tema dai tasti premuti da un gatto in corsa sul pianoforte. L'ordine può a maggior ragione essere extraumano in modo più elevato; in tal caso il piacere della legge non ne disdegna il comparire nemmeno nella musica espressiva, come per esempio nell'adagio della sesta sinfonia di Bruckner in cui una scala musicale si porge lentamente i secchi d'oro per tre ottave - popolare esempio di esistenza della musica (perfino Beethoven ha qualcosa di simile nel finale della *Pastorale*), procedente dalla fisica acustica ben temperata e apparentemente niente di più. In generale col ricorso a un ordine presuntamente extraumano la musica come espressione non viene tanto rifiutata quanto superata o almeno sostituita. Invece che come espressione psichica essa compare ora come *calco cosmico, riproduzione di rapporti cosmici*; un po' come l'architettura pensava di diventare più grande e perfetta imitando l'edificio dell'universo. Sebbene alla musica formalista manchi anche l'edificio del mondo come modello, non le manca però la fede in un ordine senza soggetto, cioè nella musica come legge invece che nella musica come esistenza. L'armonia e il contrappunto paiono da questo punto di vista essere sia autarchici sia trasparenti, e sempre con trasparenza sul fisico-matematico. Poiché numeri e formule non si sentono, nella musica devono almeno venir percepite forze rinvenibili nei processi meccanici, nella dinamica e nella statica; quali pendenze, scarico, equilibrio e via dicendo. Solo di dialettica

della natura si parla meno, nonostante la ripartizione della sonata in tematica e struttura. Anche la natura come cifra umana, udita attraverso la musica, resta fuori considerazione per una serialità esterna ormai divenuta unilaterale; infatti *in tale legiferazione meramente reificata* appare all'orizzonte solo la meccanica, semplice riflesso della riduzione ad apparato in una natura già kepleriana e ora secolarizzata. E così, con chiaro riferimento alla sua base, nella teoria anti-espressiva del tardo capitalismo relativa alla musica e nella sua reificazione formale l'extra-umano diventa molto facilmente l'anti-umano; l'oggettività interpreta se stessa esclusivamente come conformità a leggi estranea. «Musica, malinconico nutrimento di anime innamorate», dice Shakespeare; ma dalla fuga del gatto ipostatizzata nessuna via conduce alla ninfa Siringa e nessuna all'auto-oltrepassamento, all'utopico suono della sorgente e dell'esistenza. Però anche questa separazione è artificiale, altrettanto artificiale e astratta quanto quella fra espressione e buona forma, che in verità sono la stessa cosa e si assistono volentieri a vicenda. Allo stesso modo anche la musica, quale mondo di leggi armonico-contrappuntistiche, sta in opposizione alla musica quale utopico suono dell'esistenza solo se il mondo delle leggi, cioè la specifica perfezione dei suoi mezzi, è stato reificato e assolutizzato; se l'immagine terminale, che è la musica eccellente, si perde in una musica senza aggettivi, nella mera auto-garanzia della conseguenza melodico-contrappuntistica; se il contrappunto diviene una specie uditiva di feticcio della forma. Ma non appena questa assolutizzazione è stata evitata e né si ha musica in cui non si lasci sentire nulla da esprimere, né imperversa la scienza corrispondente, in cui non si lasci pensare niente di rivelatore, allora l'intenzione così profonda e lungimirante della musica esce fuori proprio nella sua *dottrina delle forme* e si mette in via. Allora l'artigianato, contro ciò che si limita a soffiare e anche contro il calore non localizzato del suono, media *senz'altro un mondo conforme a leggi, non però automatico, bensì quello delle umanità mozartiana, bachiana, beethoveniana*, che non sono diventate canone ma senz'altro canoniche. Perfino l'ultima trasparenza di un artigianato assolutizzato, il riferimento cosmico della musica, cioè l'armonia delle sfere continuamente risecolarizzata, da ultimo non fa più danni, anzi deve servire al meglio. Al meglio e in senso preriproduttivo, che lascia risuonare anche la natura-come pastorale, cioè umanamente significativa.

In tal modo il suono va ora molto lontano e si è attrezzato per il viaggio. Il suono formato possiede ciò per cui i pittori da sempre lo invidiano, regole precise e saldo intendimento. L'artigianato musicale è stato il *primitivo* a essere *razionalizzato* fra tutte le arti delle corporazioni, e non consisteva soltanto in abilità manuali empiricamente provate e in misteri professionali dei maestri. L'arte della misura e la regola dei giusti rapporti, che Leonardo e Dürer sperimentarono, era già da lungo tempo, *mutatis mutandis*, nel canone musicale. Un motivo fondamentale per questa salutare razionalizzazione lo fornì la tradizione antica, che ci consegnò la musica come scienza. Così la musica divenne una delle sette arti liberali dell'università medievale e approdò appunto nel quadrivio. Questa tradizione venne indubbiamente pagata cara, con l'esagerazione dei rapporti numerici, era quasi senza collegamento con la prassi musicale, anzi le speculazioni pitagoriche le furono di ostacolo. Ciononostante, la razionalizzazione congenita fu una fortuna per la polifonia, iniziata nell'undicesimo secolo; non Pitagora, ma la prossimità alla dottrina e al pensiero scolastico permise quelle meraviglie di acutezza che le opere dei contrappuntisti burgundo-fiamminghi costruirono. I pittori percorsero la loro via empirica attraverso le botteghe, gli scalpellini avevano la loro loggia con un intreccio spesso misterioso di arte della misurazione e gnosis tramandata oralmente, ma contemporaneamente alla più ricca polifonia si trovano già i libri che la teorizzano razionalmente, uno *Speculum musicae* di Jean de Muris, di Jakob da Liegi del 1330, come pure una *Ars nova* e *Ars contrapuncti* di Philippe de Vitry. E venne fuori un nesso fino a oggi per nulla indagato e che tuttavia fino a oggi conserva al contrappunto la sua orgogliosa razionalità: il nesso con la *logica scolastica*, *più esattamente con le sue forme combinatorie*. È significativo che Boezio, il medesimo scrittore che nella sua *Ars musica* ha tramandato la scienza musicale greca, abbia tradotto e commentato la logica di Aristotele per lo stesso mondo, e sotto più aspetti per gli stessi uomini. Abelardo celebrava Boezio come rappresentante di ogni giusta considerazione in fatto di musica; anche se questo giudizio è cambiato nei secoli contrappuntistici successivi ad Abelardo, in compenso si ebbe l'autorità delle molteplici conversiones e contrapositiones di un giudizio, che Boezio aveva ugualmente mediato per primo. La differenza delle regole dell'arte nel contrappunto dalle regole di verità nella logica

non ostacolava questa interconnessione. Infatti, a prescindere dal rango della musica nel quadrivio quale una delle sette arti liberali, la logica scolastica non aveva più da lungo tempo fini gnoseologici, come quella aristotelica. Si era piuttosto sviluppata ampiamente a dottrina formale delle conseguenze, soprattutto nelle trasformazioni del giudizio, per esempio nei manuali a partire da Pietro Ispano. Il contrappunto è la trasformazione del tema in più voci, ex una voce plures faciens; attraverso inversione, imitazione, moto retrogrado e così via. La logica scolastica insegnava variazioni e combinazioni di elementi formali di giudizio, ex uno iudicio plures faciens; attraverso conversione, contrapposizione, subalternazione, conseguenza modale e così via. A queste deduzioni si aggiungono i modi di concludere, ovvero quei modi delle figure sillogistiche che riposano sulle diverse possibilità di combinare le premesse; già ad Alessandria la combinatoria veniva derivata dalla matematica. Non è certamente possibile avvicinare di più gli «esempi di calcolo» della fuga (che nell'Italia del xiv secolo si chiamava anche «conseguenza») al «gioco di mosaico» della logica scolastica; il materiale è troppo diverso. Ma lo spirito, che anche nella logica, a partire da Pietro Ispano, fu essenzialmente lo spirito dello sviluppo formalmente corretto, è notevolmente simile nei due campi. E' il razionalismo dello svolgimento e della sussunzione, a differenza del razionalismo moderno dello sviluppo e della produzione. Proprio quest'eredità dà alla forma musicale, oltre il ricordato pericolo, una significativa dignità, soprattutto se questa è collegata all'espressione articolata alla cui incarnazione unicamente serve. E ora torniamo al più celebre sostegno di tutto quanto il favore musicale per la legge: *all'armonia delle sfere e a sua figlia, la teoria cosmica della musica*. Nel suo archetipo mitico-utopico c'è infatti un'essenza ancora diversa rispetto a quella cui si è ridotto un mezzo Pitagora, cioè l'apparente correlato delle mere leggi del suono in sé. Il compito è di mettere umanamente a nudo quest'altra essenza, nel nesso, anch'esso a nudo, con la teoria cosmica della musica. Essa ha dominato troppo a lungo, però ha insegnato all'opera sonora ad avere un concetto assai alto di sé. Con la proibizione pitagorica di terza e sesta ha ostacolato lo sviluppo della musica, ma a quella che ciononostante è sorta ha dato l'ambizione di un immenso correlato. Essa è un misero mito astrale, però al sogno della perfezione musicale ha dato un corrispettivo di quel che per

l'architettura fu a lungo il preteso canone dell'edificio del cosmo (cfr. pp. 823 e sgg.). Anzi mentre questo canone (su su fino al tempio di Salomone) spesso agì solo nella poesia o in scuole segrete, nella stessa ratio scolastica, fin dall'inizio e molto oltre di essa, la musica celeste venne coordinata a quella terrestre e dotta come modello ideale: «La teoria musicale del primo medioevo era una seguace della musica delle sfere, altrettanto fedele quanto la stessa scuola pitagorica... Così la tesi proposta dai padri della chiesa, secondo cui la musica della chiesa viene da Dio e ha il suo modello nel canto delle schiere celesti, ha in un certo senso un sostegno filosofico» (Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, 1905, p. 154). Il tempio di Salomone della musica si chiamò canto dei pianeti; a partire da Agostino, canto degli angeli; gli intervalli, equiparati dai pitagorici alle distanze dei pianeti, corrispondono ora agli ordines angelorum. Ma il collegamento con i pianeti non si interruppe mai, nemmeno nel cristianesimo: Ambrogio, che fondò il canto della chiesa cristiana, teorizzò che proprio la misteriosa musica dell'universo è il modello originario ed esemplare di quella terrena; a imitazione del canto dei pianeti (i cieli celebrano la gloria dell'Eterno) il re Davide avrebbe introdotto l'arte della salmodia. Il dotto musicologo carolingio Aurélien de Réomé, uno dei rinnovatori più influenti delle tonalità greche, mise senz'altro in relazione le otto tonalità con i movimenti celesti; al tempo stesso però la sua disciplina musicale insegnava: «In hoc (sc. cantandi officio) angelorum chorus imitamus». Così l'impalcatura della musica diventò tanto cosmica quanto sacra, con gradazioni in cui si incontravano Tolomeo e l'emanazione mistica. Già Boezio aveva insegnato il seguente ordine dall'alto in basso: musica mundana, il movimento del cosmo, determinato secondo numero e misura; musica humana, la consonanza di anima e corpo; musica instrumentalis, l'emanazione più bassa e udibile. L'eptacordo celeste venne attribuito agli intervalli e alle tonalità, il coro degli angeli venne coordinato con l'antico canto cristiano delle antifone e dei responsori, ma perfino il novum, il canone a più voci, non crebbe senza l'immagine-guida del suono delle sfere. Dalla teoria musicale araba (al-Farabi) era venuta la metafora dell'albero fiorito, i cui rami in virtù dei numeri stanno in un bel rapporto, i cui fiori sono i vari tipi di consonanze e i cui frutti sono le dolci armonie (cfr. Abert, *op. cit.*, p. 175). Quella dell'albero del mondo è un'antichissima metafora orientale, verosimilmente molto più

antica di quella delle sfere dei pianeti, ma fu in grado di collegarsi con l'intreccio gotico della musica, qui ai suoi inizi. Se proprio il mensuralista Marchetto da Padova ne fa uso intorno al 1300, ciò non è senza connessione con l'arte di cantare nel discanto vari toni mensurati contro uno, cioè con l'inizio del contrappunto. In tal modo la musica stessa diventa una struttura riccamente articolata e un albero poliramificato, ma non per questo la pluralità di voci e il loro intreccio abbandonano l'ordine astrale: cori angelici sono anche nel continuo poliritmico e polifonico. Ciò, nonostante la forma musicale completamente nuova e anche nonostante lo scetticismo che, alla fine del medioevo, comincia a proposito dell'armonia delle sfere. Una consapevole imitazione della musica mundana quale musica ottima si trova nei mottetti di Philippe de Vitry, il ricordato contrappuntista. Sebbene pubblicate come *ars nova*, cioè come arte fantastica, borghesemente libera, le melodie scorrono in severa uniformità e in modo periodico, senza mutamento del ritmo, consapevole "imitazione" della rivoluzione dei corpi celesti. Sul piano teorico tutto ciò venne fondato nel contemporaneo e già ricordato *Speculum musicae* di Jakob da Liegi, tutto un estratto di una graduata immagine del mondo in suoni. L'universalità della musica viene difesa e ordinata scolasticamente; essa ora percorre tutta la cattedrale del mondo, dalle «res transcendentales et divinae» giù per le stelle, gli uomini, gli animali, le piante e le pietre. E dopo che si fu rotta l'immagine del mondo legata ai ceti, riflessa nel cielo, le armonie delle sfere non cessarono di risuonare nell'arte. Non cessarono i «tasti della dolce armonia», come Lorenzo definisce le stelle alla figlia di Shylock cui le mostra; non queste sublimi figure sonore del ricordo: «Risuona il sole al modo antico / nel coro fraterno dell'emule sfere». E la scienza della natura, che ha sdivinizzato il mondo, ai suoi inizi era anch'essa profondamente inserita nel pitagorismo. Proprio Keplero, uno dei frantumatori dell'antica immagine del mondo, mantenne la musica delle sfere e addirittura la descrisse secondo il contrappunto del suo tempo. La «*Lyra Apollinis vel Solis*» è diventata in Keplero un'orchestra barocca, in piena polifonia: «Niente altro son dunque i moti celesti che un incessante consonare,... tutto per così dire in una composizione a sei voci» (coi sei pianeti come solisti) «e con queste note articolano e interrompono l'infinità del tempo. E così non c'è da meravigliarsi che l'uomo, imitando il suo creatore, abbia trovato il modo di

gettare uno sguardo nel canto a più voci, cosa che invece fu preclusa agli antichi, così da riprodurre nella breve frazione di un'ora il costante flusso della storia del mondo, con un'artistica struttura musicale a più voci, gustando quindi nella più dolce delizia la gioia che Dio creatore ebbe nella sua opera, quale gliela offre la musica, imitatrice di Dio» (*Harmonices mundi*, v, cap. 7). Alla fine, come ci si poteva aspettare, anche la filosofia romantica della natura diede un contributo al vecchio incanto celeste; nella maniera più udibile in Schelling. La sua *Filosofia dell'arte* vuole di nuovo stabilire per via astronomica «il significato supremo di ritmo, armonia e melodia». Il ritmo e la melodia a una sola voce, quale l'antichità la possedeva, vengono attribuiti ai pianeti, invece l'armonia e il contrappunto, quali movimenti presuntivamente confusi, alle comete. Ma per il resto qui viene ancora una volta rinnovata tutta la teoria musicale astronomica, certo già tanto estranea alla musica coeva quanto cosmicamente costruita: «I corpi celesti ondeggiano sulle ali dell'armonia e del ritmo; quel che è stato chiamato forza centripeta e forza centrifuga non è altro che ritmo questa e armonia quella. Sollevata dalle stesse ali, la musica ondeggia nello spazio per intessere, dal trasparente corpo di suoni e toni, un universo udibile» (*Werke*, v, p. 503). Perciò *la storia dell'armonia delle sfere resta la storia dell'edificio cosmico canonico nella musica, dunque del tempio di Salomone nella musica*, dunque della più ambiziosa utopia della forma. Ovviamente quest'utopia della forma è utopica solo in quanto spazialmente lontana, del suo sogno di desiderio si dice che altrove è già presente. Il tempo di desiderio, e dunque l'effettiva utopia, penetra in queste trasformazioni dell'armonia delle sfere, nella pretesa completezza armonica della creazione, solo nella misura in cui il loro spazio di desiderio è pensato ricolmo non semplicemente di musica angelica, ma di quella di una *futura Gerusalemme*. Ciò si legge nelle più antiche relazioni di una fine beata, in cui chi sta per lasciarci, chi sta per intraprendere il buon viaggio, sembra riuscire a udire la gioia ventura che canta dall'aldilà. Ciò seguita a vivere nei molteplici racconti di miracoli musicali fin ben dentro al barocco; ecco un esempio tra molti, dal libro *Di tre seculis*, del gioachimita e rosacrociano Sperber del 1660: «Allorché nel 1596 in Gerusalemme si trovò per caso una cappella senza porta, si udì al suo interno una dolce armonia, quale una musica angelica o celeste. Non ci fu pertanto dubbio che ormai tra pochi anni spunterà il nuovo

saeculum e il tempo della letizia, in cui con incessante gioia del cuore si udrà tutta la celeste musica di cui quella terrestre è solo l'inizio». A tal proposito si ricorda anche, in paesi tutt'altro che eretici, la citata esclamazione di Pio iv sulla *Missa Papae Marcelli* di Palestrina: «Qui un Giovanni nella Gerusalemme terrena ci dà una sensazione di quel canto che il santo apostolo Giovanni in rapimento profetico già udì nella Gerusalemme celeste» (cfr. pp. 962 e sgg.). Un'eco epigonale di questa specie si ha ancora nel *Palestrina* di Pfitzner, alla fine del primo atto, quando si rappresenta la creazione della *Missa Papae Marcelli*: una voce angelica, poi molte, poi vertiginosi abissi di cori angelici, propongono la composizione all' «ispirato». Lo sfondo di un celeste troneggiare, ancora effettivamente creduto, è inteso nelle maestose triadi di Bruckner, un'eco di voci di cherubini appare riflesso nei salti d'ottava divisi in quinte che attraversano il suo *Te Deum*. E ora, l'ipostatizzata dimensione mitica nell'*orientamento di desiderio, sia astrale sia cristianamente astrale*, è chiara al di là di ogni discussione, sebbene quest'ultima anche teoricamente non sia cessata fino a oggi. Ciononostante non va disconosciuto il positivo in questo irrimediabile mito astrale della musica; ed è quel positivo che indica la propria frattura, il frangersi utopico-umano, e solo questo. Il positivo di un correlato formale, di musica vera, pensato molto in grande, va valutato correttamente, ma con una *rifunzionalizzazione* rispetto al *makanthropos* concretamente utopica. Nel suono ci sono certamente delle stelle, ma solo quelle che vi sono formate come nomi umani. Ci sono certamente ordini sublimi in armonia e contrappunto, ma si chiamano Mozart, Bach o Beethoven, e il loro contenuto è l'existere esternato per mezzo di queste categorie, nel vicino medium del suono. C'è certamente un riferimento trasparente, se non dell'armonia, del ritmo e del contrappunto, che però non proviene da una qualche superiore struttura di queste stesse forme o addirittura dalla musica del cosmo, in cui si è creduto così a lungo, ma dai grandi musicisti e dal loro Tutto che si è obiettivato in queste forme. Dopo che tale obiettivazione è avvenuta, un contrappunto può comunque trovare un riferimento, non a un regno di leggi superiori, ma all'utopico e sonoro contenuto di soggetto e oggetto, come è articolato in Mozart, Bach o Beethoven - in forza di questo interno risuona anche un universum. E il preteso tempio del mondo, che risuona come musica?

È stato di aiuto, poiché ha impedito che quest'arte, che appare così legata al soggetto, fosse una risuonante privatezza. Questo è appunto il meglio cui l'armonia delle sfere abbia servito e potesse servire: ha strappato la musica dalla mera luce interiore, soprattutto dalla mera psicologia. Ma se perfino l'architettura secondo «misure cosmiche» non fece mai dimenticare di essere orientata, sia primariamente sia in ultima analisi, a bisogni sociali e misure umane, a maggior ragione la musica, che come nessun'altra arte è riferita al soggetto latente e all'oggetto che gli corrisponde totalmente. La lingua cercata e intesa nella musica si trova perciò molto al disopra delle caratterizzazioni presenti, e anche al disopra dei risultati lì indicati, e ciò molto più che in qualsiasi altra arte. Essa supera le notorietà convenute dei contenuti di sentimento e ogni esser-divenuto, già univoco e fisso, dello scenario; ciò anche lì dove la musica, nel lied, nell'oratorio, nell'opera, sembri solo esaurire in suoni un testo, accompagnandolo. La musica rispecchia la realtà nelle manifestazioni di aura del suo «naturare», che pittoricamente, ma spesso anche poeticamente, non sono ancora imbrigliate o afferrate. Ciò che il suono esperto così riproduce, in un'enunciazione tanto carica di affetto quanto illuminante, è radice intensiva, tendenza sociale segnalata oppure - nel molteplice pastorale - un mondo naturale ascoltato come figura sonora e appena dereificato. Così la musica, anche come amore per la legge nell'arte del comporre e proprio in quanto tale, usa la presaga lingua di ciò che riempie il petto umano e paraumano di tutto l'essere e che appartiene ampiamente alla *propulsiva inquietudine e all'albeggiante possibilità in realitate*. Qui la musica è indubbiamente tanto minacciata dal semplice animalesco calore del sangue rispetto alla sua intensità, quanto dal troppo aperto e ancora universalmente confuso per quel che riguarda i suoi giganteschi orizzonti, però entrambe le cose sono il provvisorio lato d'ombra della sua virtù espressiva, che osa andare tanto a fondo e tanto in là. E soprattutto, dall'epoca del corale gregoriano la musica ha il compito della tendenza all'ordine morale e all'armonia risuonante - anche senza mito delle sfere e dei corpi celesti. Dunque la musica si mostra, in linea sia storica sia oggettuale, essenzialmente come arte cristiana, la sua armonia delle sfere si rompe e contemporaneamente si apre: a *sgorgante suono di figure autoformantisi nel mondo ma non ancora riuscite*.

Musica descrittiva, ancora opera naturale. Intensità e moralità della musica

Non è cosa spontanea che il suono possa in generale indicare cose esterne ed esservi riferito. Esso abita proprio lì dove gli occhi non hanno più niente da dire e comincia un altro girotondo. Ciononostante il suono non resta soltanto dentro, anzi la sua interiorità ha un riferimento sotterraneo a quell'esteriorità che non è soltanto tale. Ciò vale per ogni pittura sonora, nella misura in cui essa non si limita a mera, sciocca copia dei pochi rumori o voci esistenti, come il frusciare di acque, il tuono, l'usignolo. Con la descrizione la buona musica dà sempre altra cosa che la superficie, piuttosto mette in luce un suonare e un mostrare residuale accanto alla cosa che è divenuta. E questa specie di descrizione è antica quanto la buona musica e in quest'ultima non è affatto un imbarazzo. La musica descrittiva ha anche forme infime, certo; e quanto meno consistente lo strumento, più inesistente la musica, più volgare l'ascoltatore, tanto più sicuramente essa era amata. Già del greco Timoteo, virtuoso di cetra, si racconta che riproduceva battaglie; per cui venne addirittura e con ragione cacciato da Sparta. Virtuosi inglesi di spinetta del xvi secolo copiavano già voci d'uccello, lampi e tuoni, certo anche il bel tempo, per cui ci voleva più che non la scopiazzatura. Ma assai presto entrò anche altra musica che non quella dei virtuosi nel lato sonoro del mondo esterno, con altro desiderio che quello di scherzucci, effetti e figure di cera. Jannequin, allievo di Josquin, fece della musica descrittiva (che perfino il vigoroso Josquin non aveva spregiato) addirittura un proprio genere: scrisse pezzi di caccia, uccelli e battaglia con imitazione e contrappunto. Nel 1529 scrisse i *Cris de Paris*, divenuti famosi, in cui il rumore della strada e le grida dei venditori emergono in musica; Eric Satie scrisse nel 1910 un pezzo altrettanto legittimo, *Si pranza sulla terrazza del casinò*, in *Pacific 231* Honegger prese una locomotiva come *musicae personam*. E anche se tali creazioni fanno ancora di eccezione e anche di semplice ringiovanimento della musica mediante rumori invece che nuovi suoni, l'eccezione diventa però subito la regola se appare costantemente in un grandissimo musicista. Ora, Bach esercita non soltanto musica descrittiva, ma dà letteralmente una grafica

musicale, cioè compone la figura sonora per quella descritta nel testo e divenuta nel mondo visibile, e in tal modo riporta tale divenuto al parlare risuonante, nel non coagulato flusso linguistico del suo contenuto. Da qui le immagini musicali del camminare, del cadere, dello scendere, dell'adirarsi e così via nelle cantate e nelle passioni, un continuo mettere la scena davanti agli orecchi, beninteso in fluxu nascendi. Come esempio fra cento prendiamo la cantata n. 39, con la messa in musica del testo «La sciagura mi circonda tutt'intorno delle sue pesantissime catene»; una mano che aiuta, la luce della consolazione giungono da vicino, da lontano. La musica di Bach usa ora tre figure descrittive: dunque non c'è soltanto quella montante della mano che salva e aiuta a salire, non soltanto la figura ondeggiante, tipica in lui, di una luce, ma anche l'essere avvinto da pesante catena viene simboleggiato da una caratteristica figura di movimento che indica l'avvolgere. In una musica minore tale grafica sonora potrebbe facilmente diventare grottesca, in Bach invece rientra nel movimento sonoro dereificante. In tal modo viene resa udibile la figura sonora che, da ancora fluida e che si sta formando, corrisponde a quella visibile o coagulata.

Ciò non cessò nella nuova forma, ancora più mobile, sebbene sembrasse recedere un po' dal descrivere. Dopo la serietà bachiana, la musica imitativa proseguì solo come un gioco, addirittura incessante, nella *Creazione* di Haydn. E ora, procedendo dall'«atmosfera», segue il nuovo stile musicale naturale, dalla caratteristica immagine di genere fino al caratteristico affresco. Questo stile permette ora di riferire musicalmente alle proprie occasioni, e di conseguenza anche ai suoi oggetti, interi processi emotivi coerenti. Rientra in questa zona l'aria della spilla nel *Figaro* e a pieno titolo la farsa di Beethoven *La rabbia per il soldino perduto* e inoltre l'aria di Rocco nel *Fidelio*, in cui l'oro risuona in orchestra anche senza parole e vessa l'uomo. Vi rientra soprattutto, in stile perfettamente virile, il «Destarsi di sensazioni serene all'arrivo in campagna», come questa stessa terra di vacanze; vi rientra la sua «Scena al ruscello» e soprattutto la rappresentazione del temporale nella stessa sinfonia pastorale, percepita attraverso l'affinità elettiva della propria natura. Il suo giallo-zolfo di segnale nell'afa, che avverte e interrompe la danza dei contadini, il doppio esplodere del lampo (non del tuono) sono elettricità quale solo la musica, arte attiva, sa auscultare al disotto dell'apparenza e

cogliere artisticamente. Da allora non è più stato raggiunto un mondo di suoni così ridestato; in esso, accanto a particolari non importanti e in vece loro, una natura amabile e possente viene riprodotta dalla fluidità del suo suono. Ma così, molti gradini più in basso (anche in senso ctonio), venne data allo stesso tempo la parola d'ordine per l'incipiente musica descrittiva romantica. Per l'evocazione della natura, in parte preoccupante, in parte prepotentemente irrompente con nebbia e aurora, con scure tonalità e lati notturni. E così, passando per la musica della forra del lupo, questo aspetto spettrale e magico culminò in Wagner, non più in curve di movimento ma in fermentazione, tuono, fosforo, ardore e impeto. Da qui la musica non più grafica ma partorientente o compagna di corrente, musica da nebbia e da primavera, il pesante temporale all'inizio della *Valchiria*, la cavalcata delle Valchirie rozza e decorativa, l'incantesimo del fuoco. Ma da qui anche il primordio, come l'accordo in mi bemolle maggiore della fluente profondità del Reno, da cui si solleva la musica dei Nibelunghi, oppure la musica scintillante e mormorante, confusa e marziale della scena di Erda, che è tra le più forti cose che si possano udire da sottoterra. Sono tutti luoghi confusamente illuminati, imitazioni della natura che procedono dall'empito verso un elemento mitico sognato: nonostante il «naturalismo» con cui Hans Sachs picchia sulle scarpe di Beckmesser e i nani di Alberico sulle loro incudini. In Wagner la musica descrittiva resta essenzialmente ctonia, la luce in cui avviene è bagliore di fuoco dal profondo e questo bagliore resta il più forte, anche lì dove trapassa nel popolare giubilo primaverile o nella luce primaverile dei prati. Ancora una volta, a differenza dai suoni naturali o dalle nature sonore del tardo romanticismo, che si trovano più in superficie o più in luce. Così in Strauss, il maestro della superficie, per esempio negli strani suoni del suo *Don Chisciotte*, che rendono i belanti greggi di montoni. Così in Mahler, il maestro del sempre-natale, anche di primavera, quando fa insinuare voci naturali sempre con lo sguardo della luce o del salvatore. Singolarmente non wagneriana, con tutta l'affinità romantica, è qui l'alta montagna nel primo movimento della sesta sinfonia di Mahler, per il resto tanto altamente tragica: su un basso di fondo, accordi senza tonalità, accordi di seconda che si alternano con triadi, pieni di campane di greggi, di flauti, di timpani; un'immagine sonora di solitudine naturale lassù in alto. Il riferimento naturale di Wagner non è mai accordato su queste arpe

eolie, ma nemmeno su un segnale di liberazione che spezzi l'incanto naturale. Del resto quasi tutti i personaggi di Wagner rientrano nel vulcanico mondo degli istinti, nella volontà Schopenhaueriana, parlano e agiscono da questo sogno naturale. Non soltanto la magnetica Senta e Elsa, anche la lirica d'amore della maggior parte delle figure dell'*Anello* e perfino Eva e Walter appartengono alla lucciola che trova o non trova la sua femmina (sono le parole esatte di Sachs): a questo prezzo qui è riuscita - una musica delle sfere capovolta, e cioè a partire dal ventre della natura. Gli uomini sono qui della stessa stirpe della natura non rischiarata, che attraverso di loro agisce e risuona, in un inaudito ondeggiare o fiammeggiare. E così, in accordo con la pittura musicale degli elementi, i personaggi musicali di Wagner diventano troppo spesso «vascelli danzanti in balia del dolore, della lotta, dell'amore e dell'anelito alla redenzione del loro mare subumano, sopra i quali in ogni istante decisivo, invece del reciproco incontro e della profondità della propria sorte, passa soltanto l'onda universale della volontà schopenhaueriana» (*Geist der Utopie*, 1923, p. 110).²³ A questo prezzo dunque si ebbe nella musica romantica il fenomeno sempre strano di un'*imitazione della natura come scavo della natura*, cioè come musica descrittiva del suo mero lato notturno. Bach aveva reso udibile la figura sonora della natura visibile o coagulata, in fluxu nascendi, come già notato; il romanticismo dipinse la natura naturane non come diagramma ma come fosforo. Comunque il sub-reale era pre-reale anche in Bach; ciò viene colto nella celebre frase di Goethe su Bach: «Me lo enunciai come se l'eterna armonia si intrattenesse con se stessa, come forse avvenne nel cuore di Dio poco prima della creazione. Così si agitava anche nel mio cuore e quasi non avevo orecchi, meno che mai occhi o altri sensi, né ne avevo bisogno». Ma proprio questa ultima regressio o disseppellimento è ben lungi da essere ctonia; il suo orecchio non è Schopenhauer (da cui è significativo che Bach non venga mai menzionato), ma semmai Hegel (che significativamente celebra di Bach proprio la «vigorosa genialità»), Tutt'altro effetto ha il disseppellimento della natura a opera della musica romantica, che in Wagner si orienta anche teoricamente su Schopenhauer e la sua base di volontà. Qui si dipinge e riproduce un nucleo in assoluto selvaggio delle cose; quel che ne sorge è comunque ancora una volta il mondo inumano, il mondo delle Parche Norne, del destino, da cui questa musica non conosce via

d'uscita. Se Siegfried, a sua volta figlio della natura, spezza la malia, anche così esegue solo un destino prescritto. Se Parsifal se ne stacca, è sempre la volontà generale del mondo a cambiare; con quel voluttuoso suono di arpe e campane, col dolce teatro di beatitudine che anche al di là del kitsch appartiene ancora totalmente alla libido del mondo. Nella musica romantica la natura naturans ridiventa così natura naturata, provvista del miglior splendore che dà il già-udito, dell'utopia arcaizzante che è propria alla regressio nel mito sognato. Anche questa rinascita del mondo presente accadde in accordo con la filosofia schopenhaueriana della musica, più precisamente col correlato mondano che egli diede alla musica. La musica comprende qui per la verità la radice che si sviluppa nel buio silenzio, ma finisce nella rappresentazione del non rischiarato albero del mondo, e viene infine orientata verso le mere «obiettivazioni della volontà». Perfino l'orchestra, con notevole cosmo-morfismo, viene riferita a regni naturali, con sotto un pietroso basso fondamentale, voci armoniche nel centro organico e voce melodica di soprano sovrapposta. Anche se l'analogia schopenhaueriana si fonda essenzialmente sullo stile operistico di gusto italiano, dà però insegnamenti che vanno al di là: proprio il radicamento troppo notturno della volontà, che Schopenhauer attribuì alla musica, permase nella natura naturata. E' sempre e soltanto il mondo presente della volontà ad apparire qui, nessuna nascita nuova, a parte quella attraverso l'immaterialità del suono. Nemmeno la sinfonia di Beethoven esce per Schopenhauer dalla vecchia volontà e dalla nota navigazione sottocosta, nonostante tutte le sue scissioni: «Essa è rerum concordia discors, immagine fedele e perfetta del mondo, che così si svolge e si mantiene, nell'infinita confusione e con la continua distruzione di innumerevoli forme» (*Werke*, II, p. 528)²⁴. Comunque era inevitabile: il piacere sorgivo oppure il sottolineato ribollire della musica romantica, sebbene abbandonasse di rado il mito della natura o la natura mitica, arrivò tuttavia a un mondo diversamente spumeggiante - nel bel mezzo del risuonante arcaismo della sua natura. La natura naturans o soggetto della natura, se musicalmente inteso, rende sempre trasparente la musica descrittiva conseguente. Non nel senso della via d'uscita o della libertà, questa in Wagner non c'è mai, nemmeno nelle sue parti cristiano-teatrali, lì forse meno che mai, bensì nel senso di un permanente traboccare nell'arcaico-utopico, in non divenuti

significati di una natura miticamente incapsulata. La volontà vera e propria, cioè umana, manca comunque totalmente in quest'opera naturale, a parte Sachs e Siegmund, che muore da ribelle. «Affogare, sprofondare inconsapevoli è il piacere supremo»; questo riferimento agli inferi, con tutta l'utopia in esso incapsulata, è l'opposizione a Beethoven ovvero al mondo della volontà maschile. Lì dove invece la musica viene riferita all'uomo quale nocciolo della natura, diventa immancabilmente anche riferimento a una natura fratta e dischiusa, rischiarabile fino al *regnum hominis*. Col che certo si accorda il fatto che Wagner, proprio a causa della sua vicinanza ai suoni sorgivi, non vi anneghi soltanto, ma in luoghi importanti li tratti anche come una specie di vicinanza supernaturante in mezzo alla natura stessa. Cioè come trasparenza di un echeggiare peculiare, rinvenibile solo qui, gettato lontano nell'orizzonte e di là da esso, una pastorale echeggiante con meno volontà schopenhaueriana che con un'orbita diretta a una patria. Così nel canto finale di Brunhilde, con l'ampilissimo orizzonte dei suoi archi finali, che gigantesamente si rivolgono e ritornano. Però anche questa natura resta in Wagner seducente in modo ancora indeterminato se nel suo risuonare non si sente anche un riecheggiare, niente di beethoveniano, di fedele all'uomo, per cui sgorga un risuonante spazio sorgivo in formato gigantesco. Invece dell'effetto di stordimento appaiono così un effetto e una riproduzione etici mediante la musica, invece della possente *musica descrittiva* di un sogno naturale grande e primordialmente notturno compare la *moralità della musica*.

Anche l'uomo tra gli uomini voleva esser dipinto, e come lo si poteva fare più da vicino, meglio e migliorato se non con la musica? Con ciò il suono torna indietro dalle sue scorribande, spazza davanti alla propria porta e riscalda la casa. La musica descrittiva e quel che ha più stretta connessione con essa ha la sua controparte nell'auto ritratto in musica, in un insieme esemplare. Tale effetto etico della musica è stato sperato da sempre, come se anche nell'uomo ci fossero da domare animali selvaggi o da rivivificare cose spente. Tale speranza va da Orfeo fino al *Flauto magico*; le dame della regina della notte ne cantano così: «Con questa puoi agire onnipossente e trasformare le passioni umane». Questa speranza va, con minore magia, da Platone a tutto il medioevo e ha conservato l'antica, discussa attribuzione del bello al buono con uno stile notevolmente superiore a quanto non fu

possibile nella letteratura, o addirittura nella stantia letteratura moraleggiante. In sé l'arte di un'epoca se l'è sempre cavata meglio della semplice predica morale e se si è impegnata in questa, allora ne è venuto fuori un Gottsched o un far piazza pulita. Ma l'arte non se l'è cavata meglio della rispettiva energia non filistea dell'umanità e se si è impegnata in questa, allora ne sono usciti uno Schiller e un Beethoven, che è la morale della musica in assoluto. Perfino la semplice predica morale venne costretta a un livello superiore dalla capacità della musica di essere moralità. C'è una differenza tra l'esigenza filistea di foglie di fico e la lotta platonica dei padri della chiesa contro la musica sensuale, la lotta di papa Marcello contro una musica superornata. Platone cominciò dunque a prendere sul serio la musica secondo la sua utopia statale così poco liberale; l'effetto rammollente dei suoni diventa per lui uno scandalo, non una sciocchezza (libro III della *Repubblica*). Vengono espunte le tonalità lamentose e morbide, vengono privilegiate «le tonalità dei forti e ben intenzionati, che possono imitare al meglio le voci degli infelici e dei felici, delle persone ponderate e valorose». Tutto ciò sulla base di un rispetto che corrisponde comunque più pertinentemente all'oggetto della musica dell'armonia delle sfere; o piuttosto che ne rende corretta la parte umana, l'armonia fra corpo e anima. Sulla base di quest'immagine di desiderio, per Platone «l'educazione musicale [acquista] un altissimo significato, poiché ritmo e armonia si calano nelle profondità dell'anima, l'afferrano con tutte le forze, portano già con sé la bella forma e comunicano all'anima la bellezza, se essa ha usufruito della giusta educazione». I padri della chiesa hanno ripreso questo rigido ethos della musica, cambiandone l'orientamento dall'immagine-meta di una polis disciplinata a quella di una civitas Dei consona alla salvezza. Qui la musica è stata sempre considerata pericolosa e da mettere sotto tutela; ci sono «canti del diavolo» (vengono descritti come un baccanale da *Tannhauser*), c'è «musica vera», cioè salvifica, purificante *praeludium vitae aeternae* secondo le lodi di Agostino. L'immagine di Davide, che col suono della cetra guarì Saul dalla pazzia, attraversa tutta l'etica musicale patristica e medievale; la «vera musica» deve organizzare il rapporto con la salute del mondo secondo l'imitazione e l'emulazione cristiforme. Lo Pseudo-Giustino dà le seguenti direttive alla musica morale e salmodiante: «Il canto desta un ardente anelito connesso con piacevoli

sensazioni, addolcisce i cattivi affetti eccitati dalla carne, bandisce i cattivi pensieri ispirati da nemici invisibili, irriga l'anima, così che i beni divini producano ricchi frutti, rende i paladini della pietà valorosi per poter resistere ai pericoli, e per i pii è mezzo di guarigione nelle tribolazioni della vita terrena». Scopo supremo del canto dei salmi divenne la compunctio cordis, la pentita contrizione del peccatore, ma anche la conformità alla musica angelica; così la «vera musica» parve innestare cose altamente desiderate in una zona sconvolta. Il riferimento al suono, con la svolta e l'effetto etico, guida completamente verso ragioni umane, l'autoritratto viene proposto come capace di innalzare al mondo delle essenze e di trarsi dietro la nostra essenza. E nessun musicista vi si è dimostrato più vicino di Beethoven, la sua musica è compenetrata della passione morale, dunque da quella volontà che porta alla chiarificazione, non a una vita sventata. Da qui la confessione di Beethoven: «Pochi capiscono quale trono di passione sia ogni singola frase musicale e pochi sanno che la passione stessa è il trono della musica»; oppure: «Pochi ci arrivano; infatti, come migliaia si sposano in grazia dell'amore e l'amore in queste migliaia non si rivela mai, così migliaia si occupano di musica e non hanno la loro rivelazione; anche a base della musica ci sono gli alti segni del moralismo, come in ogni arte, ogni autentica scoperta vi è un progresso morale». E così quest'arte vicinissima all'uomo, accanto alla dimensione caotica e di tetro scavo, che certo non manca al suo tipo di interiorità e si insedia nella sua natura mitica, mostra senz'altro il volto umano che sorge al disopra della malia; la musica lo mostra anche nei grandi momenti del riferimento naturale romanticamente ammalciato e nonostante esso. La radice mondana che seguita a svilupparsi nella musica è, da ultimo, la radice umana di un'esistenza mondana a essa adeguata, ed è una radice che tende assolutamente all'utopia, non una arcaicamente fissata. E il buio creatore, in cui ancora sta, non è l'oscurità della volontà schopenhaueriana ma l'incognito dell'ora, che attraversa tutto ed è nascosto nel mondo stesso. *La musica nella sua insuperabile vicinanza all'esistenza è l'organo più affine e più pubblico di questo incognito* quale sgorgante esistere che qui cerca di rischiararsi in preludi concentrici. E il mondo ovvero l'esteriorità, a cui la moralitas musicae ha il suo riferimento sotterraneo, il riferimento della continua corrente sotterranea o del flusso sonoro ante rem, questo mondo non è quello già divenuto, ma quello che

in esso va e viene e che come *regnum hominis* si annuncia solo nel futuro, nella paura e nella speranza. Il rapporto con questo mondo fa della musica addirittura un sismografo sociale, riflette fratture sotto la superficie sociale, esprime desideri di cambiamento, ci dice di sperare. Certo qui non spunta musica angelica, nemmeno la *compunctio cordis*, come avevano sperato i padri della chiesa nella loro grande svolta epocale, ma pur sempre un incontro del sé con il disordine sotto la superficie, ovvero con diagrammi di un altro ordine, in cui la coscienza non è più gravata di oggetti come se fossero estranei. Questo è il posto della musica nel mondo e il posto del mondo nella musica, anche durante il riferimento della musica alla natura. Non c'è musica d'acqua, di fuoco o di selvaggia natura romantica che non vi contenga obbligatoriamente, attraverso lo stesso materiale sonoro, il quinto elemento: l'uomo. La musica pone la natura e in essa la fuggevole, cercata, *natia Siringa*, e la lampada di *Ero* sulle acque dell'*Ellesponto*; perfino la più chiara musica del mattino pone la sua natura verso sera, quando il mondo si spegne ed essa trapassa quasi nel pre-apparire del suo futuro mistero. Lì dove la natura sorgiva della base soggettiva e dell'indagante base mondana cooperano in un pre-apparire che, diversamente da quello delle altre arti, ha in sé costantemente il *momentum apocalittico*. La pittura, persino la poesia, con la loro lingua sazia di manifestazioni e già, o già ampiamente, localizzata, possono aggirare questo *momentum*; la musica, col suo aperto fluire, piena degli inizi di un qualcosa ancora non designabile, pone al tempo stesso necessariamente elementi extraterritoriali. Nessun riferimento alla natura la spunta su ciò, tranne eventualmente uno al realismo delle cifre umane e dei simboli reali nella natura; ai limiti di ciò che è visibilmente noto. Solo verso di essi va dunque il contrappunto che prende nome da Mozart, Bach, Beethoven e che li contiene. E solo in uno strato in cui nessun altro materiale esistente, e certamente nessun materiale già formato, trapassa in un altro cosmo, sono di casa le categorie Mozart, Bach, Beethoven. (*Queste sono le figure dell'oltrepassamento di limiti nelle sfere sonore*: sono le articolazioni dell'esistere umano in una lingua dell'intensità che si forma, che vuole conseguire *tutta la sua essenza* nel mondo a lei pervenuto, udendosi con chiarezza ed espandendosi. Così la musica contiene dunque la moralità e l'universalità di un punto centrale in quanto penetrantemente e penetratamente intensivo. La melodia ne

elabora l'effetto lirico, la fuga quello epico, la sonata quello dialettico-drammatico, ma l'esperimento del percepire-in-esistenza se stesso e il mondo resta comune a tutte le forme della musica, soprattutto a quelle rigorose. Viene riprodotta un'espressione, ancora ribollente e utopica, di figure in fonte hominum et rerum, in uno spazio d'intensità che solo alla musica è così aperto.

Lo spazio cavo; soggetto della sonata e fuga

Il suono cominciò come attraente e appassionante, vuole però restarlo in permanenza? Certo che lo vuole e lo sarà, il problema è solo se al vecchio modo, divenuto al tempo stesso comodo e scomodo. Resterà la tensione e la risoluzione degli accordi, che finora sembra essere inscritta nel suono? Alla maniera familiare, dissonante-consonante, dalla dominante alla sottodominante tornando alla tonica. Ma proprio questo modo è passato, come è noto, gli è venuto meno il fiato sociale e di conseguenza tecnico. È trascorsa la società concorrenziale-conflittuale, che si è espressa nella tonalità classico-romantica. In prima linea è venuta in sua vece prima la cosiddetta musica atonale con la soppressione della tonica. Subito dopo è comparsa, con materiale sonoro completamente riformato, la musica non più cadenzante, che è stata la tecnica dodecafonica di Schönberg. Neanche questa conosce più il riferimento alla tonica, dunque nemmeno la risoluzione armonica di tensioni che ne scaturisce e che era essenziale alla sonata. Dissonanza e consonanza sono diventate senza senso, il rapporto dinamico tra modulazione e cadenza ha fatto posto a un nesso seriale piuttosto slittante, fra tacito e rigoroso. La scala temperata rimane, vengono interessate fondamentalmente tutte le dodici note del tradizionale spazio dell'ottava (dunque niente quarti o ottavi di tono), ma appunto previa eliminazione della coscienza tonale. Nasce così una molteplicità limitata, ben ordinata di serie fondamentali; una di queste a turno domina musicalmente, con un decorso continuo, compatto, sempre ripetuto. La monotonia a causa di questa ripetizione non prevale in ultima analisi, già perché tutte le dodici note della scala sono disponibili per la trasposizione. E non è affatto soltanto la monotonia ciò di cui si lamenta l'ascoltatore impreparato, al contrario: egli reagisce con uno shock. La

monotonia farebbe piuttosto addormentare e anche la celebre inespressività di cui la ricordata nuova oggettività ha pervaso la nuova musica, non produrrebbe shock. Questo risponde piuttosto all'abbandono totale sotto cui si fa loro incontro un futuro non capito e che nessuna abitudine consente di sondare. La *Teoria armonica* di Schönberg, risalente a un'epoca antecedente alla tecnica dodecafonica, rifletteva la situazione già così: «La melodia conclude con il nuovo, l'infinito o l'inadempito», l'armonia cessa di comunicare la terra di uscita ma anche la meta del viaggio. Anche la tecnica dodecafonica poi conseguita, col suo riconoscere pari diritti a tutte le note e col rendere possibile ogni accordo, non conosce più punti di riferimento tonali e di conseguenza nessuna patria tonale in cui, come nella sonata, cadenza e tema abbiano già un posto. Nessun tema può essere posto all'inizio come fondo di una riconoscibilità, come nella sonata e ancor più nella fuga: la musica diventa una specie di esistenza che si forma solo come accadente: «Perciò», nota giustamente Krenek (*Über neue Musik*, 1937, p. 89), «perciò la forma che la nuova musica dà ha un che di frammentario, con tutte le conseguenze di tristezza e insoddisfazione che l'impressione del frammentario si lascia dietro». Da qui però anche la dura esistenza di un infinito in questo stato di inadempito; la musica dodecafonica espone entrambe le cose nella sua più autentica costituzione tecnica.

La musica di Schönberg resta così in tutto e per tutto espressione, in particolare resta espressione dello stato soggettivo di questo tempo che passa, di uno stato confuso, non però negato o represso. Se l'epoca atonale non ha soppresso questo espressivo (esempio ne è il monodramma di Schönberg *Erwartung*), nemmeno l'ha soppresso la tecnica dodecafonica, pur con i suoi razionalissimi principi costruttivi. Anch'essa è «musica meteorologica», non «musica delle macchine», come quella che, accanto a un rigido neoclassicismo, intendeva Stravinskij. L'arte di Schönberg decisamente non è il noto macchinismo di quest'epoca, travestito nell'altrettanto noto neoclassicismo; essa riflette piuttosto lo spazio vuoto di quest'epoca e l'atmosfera che in esso si addensa, la silenziosa dinamite, le lunghe anticipazioni, l'arrivo sospeso. Pertanto la musica di Schönberg non è affatto sublimante, anzi in essa è stata avvertita la mancata capacità di esprimere il sublime, accanto alla manifesta incapacità di esprimere il bollato andazzo del godimento artistico. E' stato addirittura detto che

l'unica nota di chiave rimasta in questa musica è quella della disperazione, di quella disperazione unicamente temporanea ed effimera che riflette la mancanza di prospettive della bourgeoisie e da ultimo il suo interesse a debilitare ogni volontà di cambiamento delle sue vittime. Ma tutte queste cose sono misere esagerazioni; vero in ciò è solo che questa musica, diversa dal totale nichilismo già semplicemente per il suo ardimento e la sua ratio, è piena delle stigmate di un'epoca di transizione dura, per nulla paradisiaca, tuttavia altrettanto piena di un'imprecisa o almeno ancora imprecisa forma scintillante del suo viso. Se tale viso fosse già emerso nella società, allora anche l'arte di Schönberg sarebbe subito più ebbra di bellezza e più semplice; ma a tal fine la musica ha bisogno di allearsi a moralità ben altrimenti muscolose. Rebus sic fluentibus, in quest'opera c'è una luce del tutto sincera e capace di generare, epocalmente legittima, e l'unica mediante la quale la sostanza germogliarne della nuova musica può prosperare; nello spazio cavo con scintille. La nuova musica mostra già, prima ancora di avere consapevolezza di sé, una maestria nell'ampiezza dei rapporti tra i motivi, nella disabitata possanza degli accordi vaganti; il suo carattere espressivo è di completa apertura. Già nel primo quartetto per archi e nella prima sinfonia da camera di Schönberg la musica si sviluppa in modo da sciogliersi dal suo punto di partenza. I rapporti tra i motivi diventano portatori del nesso, il materiale tematico sgorga liberamente dalla cellula germinale di un unico pensiero. Nei tre pezzi per pianoforte, particolarmente nel terzo, cessa anche il legame tematico, nessun motivo viene ripetuto, ne intervengono sempre di nuovi. Nel monodramma *Erwartung* la tematica è addirittura abbandonata, qui comincia lo stile fondamentalmente atematico, che Alois Haba e la sua scuola hanno poi sviluppato sulla base di una atonalità conservata. Ma la tecnica dodecafonica, anche con formazioni seriali come quella della seconda sinfonia da camera e della sua infelice mistica, non perde la completa apertura in avanti; il trattamento per moto retrogrado delle serie è ben lungi dalla ripresa tematica. La forma della sonata, con questa sua ripresa, è chiusa alla tecnica dodecafonica e il tentativo di rinnovarne la forma a partire dal quintetto per fiati (che è stato pubblicato anche come vera e propria sonata per violino e pianoforte) resta esteriore, se comparato con le variazioni per orchestra di Schönberg. Delle vecchie forme solo la variazione e la suite

corrispondono alla linea retta, senza cerchio, rivolta al nuovo, all'infinito, all'inadempito. E solo da qui, dal *frammentario-infinito*, avviene ora anche il reciproco dello shock: vale a dire il rivedersi con vecchie cose rinate, udite di nuovo e usate verso l'aperto. Qui non si trova tecnica della variazione né la voluta liberazione radicale di una polifonia puramente contrappuntistica, bensì la musica, che si forma ora, da parte del suo contenuto espressivo ha addirittura un riferimento formale all'ultimo volere artistico classico-romantico e alla legge non del suo accesso ma della sua fine. Nella misura in cui questo volere artistico, quello della sonata, è bensì il più estraneo alla forma seriale in quanto volere dell'esposizione tematica posta e della sua ripresa riconfermante, ma in quanto volere finale sfocia altrettanto progressivamente in apertura. Il tema beethoveniano, a differenza da quello di Mozart o addirittura del tema della fuga, a partire dall'*Eroica* non è nemmeno esso sviluppato; piuttosto esso sperimenta se stesso solo nello sviluppo e solo qui si dialettizza. Mahler, l'ultimo, musicista della vecchia tonalità, spesso già trasparente, non diede più assolutamente sviluppo di temi procedente da un inizio posto. Appunto per questo il suo espressivo non è un espressivo a partire da qualcosa ma verso qualcosa, l'aspetto noto dell'espressione di tensione e sentimento scompare, la ripresa e la coda, per lo più molto ampia (settima sinfonia), vivono su nuovo terreno, su campi lontani. Lunghe, alludenti frasi introduttive spesso precedono il gruppo tematico, «da note aeree sgorga un non so che», la parte dello sviluppo è ricca di digressioni, di nuove formazioni di motivi (primo movimento della terza, ultimo della settima sinfonia), la coda è sì Natale ma anche avvento. Dunque c'è un avvicinarsi, è la stessa musica di Mahler mescolata di grida di guardia, appelli, corteggi, segnali, con una specie di dispacci melismatici dal lontano quartiere generale. La sua ultima parola, *Il canto della terra*, con irrisolto ritardo va in uno smisurato «eterno, eterno»; nonostante il mantenimento della tonica, trascurata solo alla fine. La nuova musica non contiene più il dinamismo di quella romantica, essa appare per così dire come il paradosso di un adagio estremamente estroverso, però intende il non-raggiunto tanto quanto la musica dinamica, se non di più.

E ora anche ciò che è stato storicamente tramandato come vecchio suono riconquista nuova sonorità. Proprio perché non vi si può lavorare, a parte irrilevanti imitatori, esso diventa ogni giorno

più bello. Qui c'è un'immensa eredità che, raggiungendo una maturità postuma, non si ottunde nella solennità. L'itinerante e il climatico non finiscono, meno che mai la lotta e il dissenso, anche se non li si pratica più da intenditori. Se non si chiamano più libera concorrenza, ma, al contrario, lavoro rivoluzionario che si rivolge contro la discordia. E così anche la forma sonora della grande conflittualità, la *sonata*, viene udita in modo nuovo: non goderecciamente surriscaldata ma esplodente. In modo decisivo il suo stile, borghese-rivoluzionario, venne già indicato e anche rivelato da un modo di eseguire, di stile orchestrale assolutamente diverso. Quando Stamitz verso il 1750 educò la sua orchestra di Mannheim ad eseguire passaggi schiariti, ritardati, oscurati, all'arte del diminuendo e del crescendo, si aprì la strada verso lo stile della sonata. Invece della dinamica a terrazze, che poggiava sulla successione di un forte-piano contrastante ma in sé immobile, arrivò la dinamica delle curve e con essa appunto l'atmosferico. Dopo però, molto più tardi, con Beethoven, il principio costruttivo oggettivo della sonata, cioè il tema doppio e il suo conflitto, venne portato a maturità, si può anche dire a livello di coscienza. Così la sonata già ab ovo si è sciolta dai suoi antenati, dalla suite per orchestra, dal concerto bachiano e persino dal suo contrario, la fuga, grazie alla sua natura climatica, all'esecuzione in curve dinamiche. La luce climatica da sola sarebbe caotica oppure, dato che la lingua dello Sturm und Drang manca nella musica coeva, eccettuato un anticipo sorprendentemente precoce in Stamitz, sarebbe diventata unicamente il medium di un'isteria messa in musica. Invece l'incipiente antagonismo sociale si sublimò nel conflitto, assolutamente contemporaneo alla musica, di due anime in un petto; e nella sonata esso diventò dialettico. Come è noto, al tema principale nella tonalità di base segue nella sonata un secondo tema più dolce, cantabile, a contrasto (in compositori sinfonici deboli come Schumann spesso solo una specie di macchia d'olio). Lo sviluppo è il frutto della scissione tematica, degli smarrimenti, delle digressioni sovraccariche; restaurando la tonalità principale, la ripresa riconduce al primo tema come a una vittoria. Nell'*Eroica* i «due principi» della tematica sono messi completamente al lavoro, l'antagonismo offerto dalla società è qui al tempo stesso quello che fa saltare le barriere che gli hanno dato luogo, ovvero è l'antagonismo della rivoluzione francese. Per la stessa ragione l'*Eroica* è divenuta la prima sinfonia-sonata

consapevole e la più perfetta. Soprattutto il suo primo movimento è il mondo luciferino della sonata beethoveniana, dunque non la volontà imprenditoriale che libera il suo soggetto scisso rispetto ad altri soggetti, bensì la più grande eccedenza rispetto a esso, proveniente da uno strato ben più antico: la volontà prometeica. La maturità tardiva di Beethoven, che più che in un qualunque musicista fa appercepire esplosione e musica della rivoluzione, ha il suo fondamento in questo legittimo titanismo. Solo in seguito il soggetto della sonata poté trapassare in uno slancio divenuto patente e ambiguo, del tipo di Siegfried nell' *Anello del Nibelungo*; finché nel *Don Giovanni* e in *Una vita d'eroe* di Strauss l'impulso imprenditoriale apparve da solo e alienò ogni sovrappiù prometeico. Ma soggetto autentico della sonata significa sul piano della *tecnica musicale*, il fattore di forza per sviluppare e configurare tutte le possibilità in esso tematicamente implicite. Soggetto della sonata: sul piano del *contenuto musicale* ciò significa appunto la categoria Beethoven quale oltrepassamento che si esterna in questo fattore di forza in modo particolarmente preciso e canonico. Nel medium del suono esso è della stirpe di Faust, un che di gigantesco carico, di gigantesco spingente in avanti, e per così dire non in borghese come Faust, ma completamente e integralmente ritmizzato e strategico. Ciò dà alla forma sonata anche quell'aspetto propulsivo con cui essa non soltanto, come ovvio, supera la musica post-romantica, questa formazione di serie e dislocazione parallela non polare, ma anche la grande opera dello stile monotematico, la fuga. Del resto la sonata, a parte lo slancio a volte in essa presente e surriscaldato dalla concorrenza, era piena di tensione rivoluzionaria, posta dalla doppia tematica contrastante e dal contrasto delle sue zone armoniche; questo tipo di tensione, come si è notato, certamente nella nuova musica non c'è più. Un nuovo modo di vincere è perciò per questa musica perentoriamente necessario e poiché l'assunzione esteriore della forma sonata non è sufficiente allo scopo, occorrono altri mezzi. Proprio per reggere allo slancio rivoluzionario della sonata autentica, anche se a spese di valori nobili come l'eleganza o lo spessore compatto. La musica atonale cercava di mantenere la tensione semplicemente in forma di catastrofi; più legittimamente la forza necessaria della tendenza si offre attraverso un elemento che non è scomparso affatto col decadere dell'antica tonalità: attraverso il ritmo. Esso non viene

disturbato se si compone in maniera ametrica (abolendo la lineetta di battuta) e agisce nella poliritmica, quale è stata assunta dalla musica primitiva, indipendentemente dall'abbandono dell'armonia e al di fuori di essa. C'è addirittura *un rapporto ritmico con la tonica*, peculiare, molto profondo, ancora pressoché ignoto; se lo si trovasse, sarebbe non soltanto di nuovo raggiunta la natura, grandiosamente tesa, della sonata come spedizione, ma anche la sua seconda natura, decisamente non frammentaria: quella indicata con la vittoria del tema. La nuova musica non ha più ripresa, con il ripristino della tonalità principale in cui si fa riconoscere la vittoria; la sua grandezza e il suo futuro consistono del resto nel fatto che non ha più un tema posto all'inizio, per così dire deciso, bensì è musica che si viene formando e che prende sul serio il nuovo e l'infinito della fine. Ma nella sonata la ripresa non aveva significato solo un ritorno bensì un arrivo, dunque proprio l'elemento senza il quale la tensione rivoluzionaria resterebbe priva di senso. Nella ripresa c'era il culmine della sonata: a conseguirlo senza il mezzo mnemonico della ripresa può veramente giovare unicamente il rapporto ritmico con la tonica. Però la *sonata* resta - su un nuovo livello - il modello per *la tensione come per la soluzione*; dunque non soltanto essa si aggira nella maturazione postuma dell'ascolto, ma permane come eredità vivente anche nel proseguire della produzione. E l'*altro modello*, ora però in considerazione dell'esser-ci, *della garanzia della musica*, è e resta la *polifonia lineare* dell'antico contrappunto prima dello stile della sonata, dunque soprattutto la *fuga*. Essa è notoriamente monodica, un tema unico, dux con comes, un passare dell'unico tema attraverso le voci, in cui si schiude senza scissioni e senza lotte. Anche fughe doppie e triple, con due e tre temi, non li pongono mai in contrapposizione e lo sviluppo dinamico resta compatto, senza impazienza. Certamente la minore tensione, come pure il più fitto rilassamento, riflettono un ordine di ceti, che in quanto tale è passato e assolutamente non canonico. Certamente dunque la forma della fuga, col suo superamento di un dinamismo che non ha conosciuto, come realtà resta indietro alla sonata; e questa, con l'esplosione dialettica, la batte, come già notato. Ma salta ugualmente agli occhi che proprio soltanto *entro la forma-sonata* la fuga poté sciogliersi dal suo vecchio terreno e che inoltre non contiene alcun continuo pacificato. Il fugato, che si limita solo ad avvicinarsi alla forma della fuga, può dare un'irrequieta

rigidità, e ciò nella maniera più inquietante nel corale fugato degli uomini in corazza del *Flauto magico*. Qui si dà forma a una nuova espressione, che prosegue nel fugato della marcia funebre nell'*Eroica*, che non ci sarebbe stata senza il passo mozartiano e che, marcia ormai completamente dinamica, non è quietas in fuga. Ancora più singolare è che anche la vera e propria forma della fuga, se utilizzata all'interno di un contesto sinfonico, dà forma a un bel po' di impazienza e cioè di sfida, come per esempio la fuga della rissa nei *Maestri cantori* e la vera e propria fuga dell'alterco nella *Sinfonia domestica* di Strauss; inoltre entrambe le fughe sono particolarmente dotte e complicate. O anche entro la nuova musica: nel *Wozzeck* di Berg, quest'opera supremamente atmosferico-drammatica, sono inserite invenzioni e passacaglie e proprio la voce del canto, salita a una suprema espressione drammatica, ha una parte dinamica nello sviluppo di una doppia fuga senza alcuna frattura stilistica. Il fatto che ciò sia possibile mostra quanto la maturazione postuma della forma della fuga ne estrinsechi un elemento che non si limita a una costruzione a segmenti pacificamente aperta, con semplici dux e comes nelle voci. E la stessa vecchia fuga, l'arte dei maestri, non dei saputelli della fuga, *la fuga di Bach per organo*, riempita da sursum corda? La sua espressione ultima, è stato detto sopra (cfr. p. 1238), non è ancora stata conquistata e, se contiene calma, si ha il paradosso di una calma che dà l'assalto al cielo, senza drammaticità ma con la costruzione di una torre. Dunque anche se la fuga non ha impazienza, nel suo continuo monodicamente disposto, ha però una mèta, anzi è essa una mèta, più esattamente il suo correlativo ante rem. L'eredità dello stile della sonata non scomparirà più, verrà affrontato in forma nuova, senza tutte le ipoteche romantiche in questa eredità, ma la *garanzia o l'esser-ci della musica*, come il *contrappunto architettonico* mostra, resta un primato. Resta un correttivo e un primato dello spazio sul tempo, dell'elemento del regno sull'elemento situazionale, anche qui. Resta un primato di quel lontano essere-contemporanea-mente che all'interno della musica, e ancora in modo armonico-lineare, è indicato con Palestrina quale correttivo di un serafico equilibrio. Infatti, anche nell'arte, l'ordine della libertà si colloca più in alto della libertà, che non si è ancora costituita questo spazio per sé, dietro il cambiamento. Cambiamento e atmosfera appartengono globalmente al tempo, non alla riuscita: solo la scissione è reale nel

tempo, in quello musicale così come in quello storico, ma solo l'elemento del regno della monodia aperta è reale come risultato. Nella musica futura tutto starà a lasciare che il tema di questa monodia si formi in cerchi. Ma, in sempre nuovi esperimenti e frammenti, esso è il tema fondamentale, finalmente parlante, il nocciolo dell'intensità umana. E' il soggetto della fuga, con la sua volontà di diventare privo di situazione, indicato dalla categoria Bach e sua maturazione postuma quale formazione di una torre fin dentro l'ordine del regno. E' lotta contro il destino e mancanza di situazione alla fin fine intenzionata, è *mancanza di destino*, che indicano dunque le due forme tramandate della sonata e della fuga. Sì, perfino nella lotta della sonata almeno il movimento lento riposa, l'*andante* e l'*adagio* riposano dal conflitto. Essi mostrano già la lenta freccia della bellezza e, come in Schubert, una sostanza musicale che non può proprio smettere di restare e di regalare. Nelle loro manifestazioni più forti essi contengono addirittura quel che è ancora chiuso al movimento principale della sonata e anche alla fuga: il soggiorno nell'inaudito. L'*adagio* della sonata per Hammerklavier, quello della guarigione nel quartetto in la minore, l'*adagio* con variazioni nella nona sinfonia: è un tendere l'orecchio da parte del soggetto a un luogo non raggiunto né dalla ripresa trionfale del tema né da qualunque finale finora riuscito. Il grande *adagio* è dunque il vero finale della sinfonia, è la chiusura che conduce verso la musica, non via dalla musica. L'*adagio* non rimbomba verso un qualche convenuto punto conclusivo, anzi esso riassume in maniera ottimale la prospettiva a volo d'uccello del finale prima ancora che venga, in una specie di bene supremo nella musica. E' legittimo che grandi frasi dell'*adagio* attraversino la zona di un corale figurato o lo tengano in sé dietro le loro piccole cesure non violente; per lo spirito l'*adagio* nella sinfonia è il corale della sua intensità. I lenti miracoli della musica sono anche i più profondi in considerazione del suo oggetto; essi trascinano e mirano oltre il tempo, dunque anche oltre il trapassare. E nel vero finale è di nuovo chiaro che in quel fondo d'oro di una memoria utopica lontanissima e immediata che incide nel vicinissimo e intensivo, e di cui pittura e poesia hanno solo il compito, la musica scava il suo tesoro: *l'essenza intensiva*.

Marcia funebre, Requiem, corteo dietro la morte

Il suono si accende qui da solo la luce di cui ha bisogno. Non ha bisogno di una luce esterna; sopporta l'oscurità, anzi ne cerca il silenzio. In silenzio, di notte, vengono scavati tesori; la musica non disturba questo silenzio, essa si intende di cripte, essendo luce nella cripta. Da qui la sua vicinanza non soltanto alla felicità dei ciechi ma alla morte, anzi alla profondità dei desideri che cercano di rischiararla. Se la morte, pensata come mannaia del nulla, è la più acerba non-utopia, la musica si misura allora su di lei come la più utopica di tutte le arti. Essa vi si misura tanto più turbata, in quanto la non-terra della morte è riempita dalla notte che, in quanto partoriente, sembra così profondamente familiare alla musica entro questo mondo. Quanto decisamente diversa da ogni altra può apparire la notte della morte, altrettanto - a torto o a ragione - la musica si sente come un fuoco greco che arde anche nello Stige. E se contro la morte Orfeo suona l'arpa, e con successo, tanto successo ce l'ha però solo nella morte, cioè nell'Ade. Può essere una leggenda che i morenti, nel loro stato di sprofondamento, odano musica. O piuttosto un'espressione figurata, così come quella inversa, notevolmente più sobria, secondo cui l'uomo nel dolore ode gli angeli fischiare in cielo. Un'espressione che, come molte cose nel mondo, è uno schiaffo all'armonia delle sfere, così come viceversa la leggendaria arpa eolia sul punto di morte spesso riprende in maniera troppo convenzionale questo antico mito. Anche se va lasciato in sospeso se i morenti odano musica, i viventi però odono nella musica, con altissima affinità elettiva, una morte; lo spazio della morte confina mediatamente con la musica. Confina con la sua frequente espressione introversa e soprattutto col suo invisibile materiale, con la sua costante tendenza a indicare nell'invisibile, in cui inizia e verso cui seguita a tendere, un universo senza esteriorità. Cose del genere possono essere solo sentimentali e di per sé solo poco più che negazione o un generico andare fuori o in alto che procede senza guida, se non addirittura votato alla morte. Ma senza sentimentalismi, anzi prendendo posizione, la musica va realmente incontro alla morte, intende - secondo il contenuto di un detto biblico - *averla inghiottita nella vittoria*. Il canto d'amore, che prima esprimeva l'anelito al congiungimento al di là di ostacoli ovvero dava consolazione nella speranza, speranza nella consolazione, come produttiva musica funebre va nella notte futura, accende le

lampade di qualcosa che tuttavia non è impedito. Pioggia, tempesta, nubi, fulmine, perfino il crollo diventano per questa patria una via enigmatica o un enigmatico ambiente concordante; quanta musica profonda riceve la sua oscurità, anzi la sua luce, da questo ingrediente che è la notte della morte, e dal suo nero arde proprio un altro chiarore che non quello già presente. Quel che si nega a quasi ogni idea particolareggiata si nega talmente poco alla musica che perfino al sostenuto assai della sua suprema felicità è preposto un corteo tacito: il modo serissimo del tempo lento. E ora i tanti modi non taciti del lamento, della brama di morte con in essa il superamento della morte, della marcia funebre, del volgersi della malia paurosa, del capovolgersi della dialettica dell'orrore nel Requiem. «Suona dunque, ora desiderata, ora desiderata, suona dunque»: in questa cantata di Bach l'uomo attraversa con nostalgia l'ultima paura. La marcia funebre dell'*Eroica* di Beethoven osa un superamento assoluto e torna in parte nella marcia funebre del *Crepuscolo degli dèi*; Beethoven osa il paradossale sogno di desiderio di Eraclito secondo cui la via in giù e quella in su sono la stessa. Il sordo, chiuso do minore dell'inizio, il do maggiore del movimento centrale col suo chiaro tema dell'oboe, la danza delle terzine, la decisione di tornare al tema funebre, il timido, oscillante, non ripetuto, melisma di felicità del violino poco prima della fine: questo abbandono e quest'azzurro si rapportano come due manifestazioni del medesimo contenuto. E non come se la manifestazione oscura fosse superata da quella chiara, cioè portata a una gratuita apoteosi mediante una trasfigurazione ultraterrena. Infatti, dopo il grande forte, la chiara manifestazione si ritira su un'unica voce di violino, risuonante nel pianissimo, si ritira nel buio della marcia funebre e del suo crollo. La successione è dunque in verità meandrica ovvero un proseguire dell'eguale nella morte come orrore e come amica. La successione barocca di lamento e trionfo è superata nella marcia funebre che l'*Eroica* pone come proprio adagio. Entrambi sono presenti, entrambi: il consueto del lamento e la vera esteriorità di un trionfo, reciprocamente e nettamente separati, hanno perso valore nella luce di morte e nella non convenuta distanza che essa illumina (allegretto della settima sinfonia). La compenetrazione del concetto di profondità si mostra anche nel grave della musica, e attivo proprio in essa come *De profundis* e come quella profondità sotto cui è stato pensato l'etere, come profondità dell'altezza.

Il momento della morte ha sviluppato anch'esso immagini chiaro-scure, che incaricano il suono di indovinare. Esse non sono chiuse in sé o terrene come la morte di un eroe e la marcia funebre o anche la nenia che l'accompagna. La chiesa diede invece *particolareggiate* immagini di morte; su di esse, divenute misteriose e apocalittiche, si misura il *requiem*. Il testo ecclesiastico presenta contrasti davanti ai quali si scioglie il meandrico di un rapporto morte-nemico, morte-amico. Col che la musica del Requiem sembra comunque mantenere una pia convinzione, che così non c'è più e che comunque non ha niente in comune con la sgomenta profondità del meandro ricordato. In effetti da cento, duecento anni al testo ecclesiastico di morte e dannazione la maggioranza degli uomini non crede più; ciononostante esso vive nella musica. Ciononostante Mozart, Cherubini, Berlioz, Verdi scrissero le loro messe funebri di grande stile - e integralmente autentiche. Non c'è traccia di apparenza decorativa in queste grandi opere, nemmeno in Verdi, in cui il senso del teatro sarebbe più che a posto. Questo comunque è un problema e non viene risolto nemmeno citando la cosiddetta natura illusionistica dell'arte, che fa godere a prezzi scontati quel che prima è stato creduto a prezzo pieno, con timore e tremore. Così che pare dunque accadere la stranezza per cui il medesimo trillare che prima soffocava il testo ecclesiastico e perciò, in quanto distrazione, venne proibito dalla chiesa, ora lo salva e lo rende appunto godibile. Ma in verità non è questo il motivo della fioritura tardiva del Requiem; infatti Cherubini il severo, Berlioz l'ardito ed espressivamente preciso non diedero illusioni. La musica del grande Requiem non provoca un godimento d'arte ma coinvolgimento e commozione; e il testo ecclesiastico, sgorgato dai primordi della paura e dell'anelito chilistici, dà alla musica i suoi grandi *archetipi*, indipendentemente dalle transeunti forme patristiche. Così la musica stessa ripropone i simboli dell'attesa che agiscono nel Requiem; essi le sono iscritti. E la ragione per cui un giudizio universale della musica non è un semplice soggetto mitologico o un semplice motivo di movimento verso l'alto come in Rubens, la ragione di questa moralità è nel *problema, costantemente presente alla musica, dell'utopia di morte e contromorte*. Di conseguenza l'apocalittica sorge anche lì, anzi precisamente lì dove c'è tutt'altro che un testo ecclesiastico; Beethoven ne ha dato l'esempio e la dimostrazione. Beethoven, che non ha scritto un Requiem, ne ha

scritto uno nel *Fidelio*, assolutamente non ambiguo, con il *Dies irae* per Pizarro, con il *Tuba mirum spargens sonum* per Florestano. Questo mondo degli spiriti non è chiuso alla musica, essendo mondo degli spiriti nella rivoluzione; l'archetipo dell'apocalisse non è precluso alla musica. Perfino il colpo di tuono nel Requiem di Cherubini, che annuncia l'esplosione del cosmo, per la musica non è un'esteriorità; essa s'intende della fine. Una mistica brutalità non manca né in Berlioz né in Verdi: in Berlioz essa emerge nelle trombe dei cavalieri dell'apocalisse, che si abbattano sugli ascoltatori da tutti e quattro i punti cardinali; in Verdi nelle esplosioni, nelle urla sprofondanti del *Dies irae*. Ma ecco in Verdi, a contrasto, il Sed, nell'offertorio del suo Requiem, il Sed prima del Signifer sanctus Michael, tenuto per sette battute, con tutt'intorno la melodia celeste senza trionfo, con un levarsi in aria della speranza. Così, con un ultimo residuo di barocco, la musica elabora disperazione e salvezza; esse non sono legate al barocco e nemmeno alla teologia del giudizio del testo ecclesiastico. Lo sono però a una coscienza di morte e a una coscienza di contromorte desiderata, che si estende nella musica in modo più genuino che altrove. Come tale apparve, libera dal tradizionale testo ecclesiastico, da ultimo ancora in Brahms, nel *Requiem tedesco*. Se si cercano iniziazioni musicali alla verità dell'utopia, allora la prima luce, che tutto contiene, è il *Fidelio*, la seconda - con una parvenza velata, ad adeguata distanza - il *Requiem tedesco*, che canta «Qui non abbiamo un luogo per restare, ma cerchiamo quello del futuro» - e sotto il coro uno stropicciare di passi alla ricerca, una linea di percorso verso l'ignoto, verso il destarsi. «Ecco, vi dico un mistero, non tutti morremo ma verremo trasformati, e ciò improvvisamente, in un attimo, al momento dell'ultima tromba» - il misterioso canto di queste parole di Paolo nel Requiem di Brahms porta da solo il suono dell'ultima tromba in un udire chiaro, in un contrappunto metafisico di inferno e vittoria, di inferno intrecciato alla vittoria. Non senza la riservatezza e, cosa che in Brahms è lo stesso, non senza la preziosa profondità che come tale evita le apoteosi. Che non consente nemmeno l'arpa di Jubal e il tono e il suono di Miriam per facilitarsi la luce o anche solo presentarla come consonante. Il secondo movimento del *Requiem tedesco* ha questo testo: «I salvati del Signore torneranno ed entreranno in Sion; gioia, gioia, gioia, eterna gioia sarà sul loro capo»: ma la musica per la gioia eterna procede in fortissimo fino

al sol minore, dunque non certo verso una consonanza pura e raggianti. E ciò perché Brahms procede con la gioia rendendola più complicata di quanto non faccia Kant col pathos (e per le medesime ragioni non cattoliche), perché il cielo ha in sé il sale che non lo rende convenzionale e sciapo. Non sono affatto gioie insipide, secondo il fraintendimento di Nietzsche rispetto a Brahms, e nemmeno «luce ottobrino su tutte le gioie»; per questa, pur in mezzo a un buio equivoco, sono fin troppo ardenti. La felicità, che diventa mysterium, appare certo avvolta nelle dissonanze, anzi la dissonanza può esserne in se stessa un'espressione più forte che non una triade del mondo noto. La musica mostra qui l'esistenza di un ramo, non di più ma neanche di meno, che potrebbe fiorire per la gioia eterna e che seguita a esistere nell'oscurità, anzi la racchiude in sé. Di fronte alla più dura non-utopia ciò non significa niente di certo, ma in definitiva una capacità di negarla sul suo stesso terreno. Di negarla con niente, indubbiamente, tranne che con gli ultimi soffi di creazioni sonore; queste però contengono i momenti vivi di una fine, che non sarebbero possibili se alla fine non fosse possibile nient'altro che passare e morire. Una libertà dall'oppressione, dalla morte e dal destino si esprime nel medium ancora-da-nessuna-parte del suono, che non si è esteriorizzato in visibilità determinata e non può ancora farlo. Proprio per questo tutta la musica dell'annichilamento rinvia a un nucleo che, non essendo ancora fiorito, nemmeno può perire; essa rinvia a un non omnis confundar. Nel buio di questa musica brillano i tesori che non vengono divorati da ruggine e tarli, dunque quelli duraturi in cui volontà e meta, speranza e suo contenuto, virtù e felicità potrebbero essere uniti come in un mondo senza frustrazioni, come nel bene supremo - *il Requiem ruota intorno alla terra misteriosa del bene supremo*.

Marsigliese e attimo nel Fidelio

C'è un'opera in cui in modo assai strano il suono al tempo stesso carica e mira. E' il *Fidelio*, lì c'è da rendere udibile un richiamo, ogni battuta tende a quella volta. Già nel leggero preludio esterno fra Marcellina e Jaquino c'è irrequietezza, un picchiare non soltanto dall'esterno. Tutto è orientato verso il

futuro, «allora riposeremo dalle pene», ogni suono sta per altro. «Credi che non potrei vederti in cuore?», chiede Rocco a Leonora; e ora la scena si condensa, quattro voci costruiscono pura interiorità. «Meraviglioso sentimento, il cuore mi si fa più piccolo», comincia il quartetto, andante sostenuto di un canto che non dà voce ad altro se non al suo «meraviglioso», caricato sulla mera oscurità. Marcellina lo canta per Leonora, la speranza rischiarla la meta, in gran pericolo. «Là mi risplende un colorato arcobaleno, che chiaro posa sulle nubi scure», in questa luce parla la stessa Leonora nella più vera aria della speranza, su e giù per i più cupi movimenti sonori, rivolta alla stella degli stanchi. La stella agiva già nel timido «meraviglioso» con cui cominciava il quartetto, agisce nell'aria di Leonora, nel coro dei prigionieri, quando non solo Leonora e Florestano ma tutti i dannati di questa terra guardano verso la luce del domani. Ma la stella nell'estasi febbrile di Florestano sta abbagliante e alta, come Leonora stessa; suo è il grido della visione «verso la libertà, verso la libertà nel regno celeste», che sale con cadenze sovrumane, si rompe impotente, si spegne. Finché poi comincia il monodramma sotterraneo, assolutamente la più selvaggia scena di tensione, Pizarro davanti a Florestano «un assassino, un assassino sta davanti a me», Leonora copre Florestano col suo corpo, così si fa riconoscere, nuovo assalto omicida, la pistola puntata su Pizarro, «ancora un passo e sei morto». Se non accadesse nient'altro, in base allo spirito e allo spazio d'azione di questa musica, allora lo sparo sarebbe il simbolo e l'atto della salvezza, la sua tonica sarebbe la risposta al richiamo e al grido fin dall'inizio. Ma sulla base dello spirito necessariamente apocalittico e dello spazio d'azione di questa musica, questa tonica trae un simbolo dal requiem, di più: dalla pasqua segreta nel dies irae; è il *segnale di tromba*. Questo segnale, se lo si intende esteriormente, in base alla precedente indicazione che dà Pizarro di suonarlo dai merli per metterlo in guardia, letteralmente annuncia solo l'arrivo del ministro, sulla strada da Siviglia, ma come tuba mirum spargens sonum annuncia in Beethoven l'arrivo del Messia. Così scendono i suoni giù nel carcere, tra le fiaccole e le luci che accompagnano in alto il signor governatore. Nella gioia nominata e senza nome in cui la musica di Beethoven non pone più ritardi, nel «beato sia il giorno, beata sia l'ora», sul trasformato cortile della fortezza. Fu una grande ispirazione di Mahler far eseguire la Leonora n. 3 fra il carcere e

l'atto conclusivo della libertà, un'ouverture che è in realtà un ricordo utopico, una leggenda della speranza realizzata, concentricamente intorno al segnale di tromba. Il segnale suona ora, senza scena, dopo di essa, la musica risponde con una melodia di riposo, che non verrà eseguita mai abbastanza lentamente, il segnale risuona per la seconda volta e la medesima melodia, misteriosamente modulata, risponde in una lontana tonalità da un mondo già cambiato. E ora si torna all'atto della libertà, alla Marsigliese sulla Bastiglia caduta. *È venuto il grande momento*, la stella della speranza adempiuta nel qui e ora. Leonora toglie le catene a Florestano: «O Dio, che momento» - esattamente su queste parole, elevate a metafisica da Beethoven, sorge un canto che, essendo comunque l'arrestarsi stesso, sarebbe degno di non finire mai il suo arrivo. Brusco, trascinante salto di tonalità all'inizio; una melodia d'oboe che esprime adempimento; il sostenuto assai di un tempo immobile, tutto risolto nell'attimo. Ogni futuro assalto alla Bastiglia è già inteso nel *Fidelio*, un'incipiente materia dell'identità umana riempie lo spazio nel sostenuto assai, il presto del coro finale aggiunge solo il riflesso, il giubilo per Leonora-Maria militans. La musica di Beethoven è chiliastica, e la forma, a quei tempi non rara, di un'opera di salvezza diede solo il materiale esterno alla moralità di questa musica. La figura musicale di Pizarro non ha forse tutti i tratti del Faraone, di Erode, di Gessler, del demone d'inverno, anzi dello stesso Satana gnostico che ha portato l'uomo nel carcere del mondo e ce lo tiene? Ma qui come in nessun altro luogo la musica diventa aurora guerresco-religiosa, il cui giorno diventa così udibile, come se fosse già più che mera speranza. Essa brilla come pura opera umana, non ancora verificatasi in tutto il mondo circostante Beethoven, indipendente dall'uomo. Così la musica nel suo complesso sta ai confini dell'umanità, ma a quelli in cui l'umanità comincia a formarsi con un nuovo linguaggio e con *l'aura del richiamo intorno all'intensità colta, al mondo del noi conseguito*. E nell'espressione musicale proprio l'ordine intende una casa, anzi un cristallo, ma di futura libertà, una stella, ma come nuova terra.

52. SÉ E LAMPADA FUNEBRE OVVERO IMMAGINI DI SPERANZA CONTRO LA FORZA DELLA PIÙ POTENTE NON-

UTOPIA: LA MORTE

L'ultimo vestito non ha tasche.

Proverbio

Ogni uomo davanti al quale sorge la possibilità di una disgrazia si rammenta subito della parte di ferro che porta con sé. Questa parte di ferro può essere per l'uno la sua idea, per l'altro la sua fede, mentre un terzo pensa solo alla sua famiglia.

Anna Seghers, *La settima croce*

Mi sento come qualcuno che, compiuta l'opera del giorno, si ritira per un attimo, delle mie molte trasformazioni una ancora mi aspetta, mi innalzo dalla mia incarnazione verso nuove forme. Una sfera ignota, più reale di quanto mai sognassi, più diretta, scocca su di me raggi che mi destano - Addio!

Walt Whitman, *Foglie d'erba*

Dovrebbe aver, per dir così, spogliato la sua umanità colui che restasse indifferente a queste domande: dove mira tutta la storia, quale ultima condizione finale è destinata a tutta la stirpe, o c'è anche qui solo il triste circolo, sempre ritornante, di fenomeni? Perciò si è certo molto limitata la concezione dei misteri col non arrivare per nulla a pensare che essi contenevano per così dire una rivelazione anche sul futuro del genere umano... Dioniso nella sua suprema potenza era la meta, il senso ultimo di tutta la dottrina dei misteri.

Schelling, *Filosofia della rivelazione*

E poi lo spirito porta la speranza, la speranza nel più stretto senso cristiano, la speranza che è contro ogni sperare. Infatti una speranza immediata è in ogni uomo; nell'uno essa può essere più vitale che nell'altro; ma nella morte ogni speranza del genere muore e si capovolge in disperazione. In questa notte della disperazione (è proprio la morte che descriviamo) arriva poi lo spirito che vivifica e porta la speranza, la speranza dell'eternità. Essa è contro

ogni sperare, poiché per ogni speranza semplicemente naturale non c'era più speranza; questa speranza è dunque una speranza contro la speranza.

Kierkegaard, *Per un esame di se stessi raccomandato ai contemporanei*

Je m'en vais chercher un grand Peut-être.

Ultime parole di Rabelais morente

I. INTRODUZIONE

Non parlare di morire

Come si respinge da sé la paura ultima? Per molti oggi ciò non è più così difficile come in giorni non illuminati. L'orologio suona, siamo un'ora più prossimi alla tomba. Ma lo sguardo su questa è distratto, oppure viene artificiosamente reso miope. Per come stanno le cose al momento, la paura della vecchiaia è diventata più tormentosa del pensiero della morte. Questa non va ricordata, immagini a buon mercato la rimuovono. Una di esse dice che l'uomo si spegne come una candela. Questo può essere vero, ma non perché l'uomo somigli a una candela. Non le somiglia prima dello spegnersi, per esempio non gli manca la testa, dunque il paragone non diventa stringente nemmeno in seguito. Gli uomini non hanno mai avuto la curiosità di contare i loro anni che divenivano sempre meno, ma quel che vive borghesemente giorno per giorno viene fra l'altro incoraggiato a non pensare affatto alla fine. Così tutto si riaddensa su un inizio dalle guance rosee e quando questo non c'è più si simula la gioventù con il trucco. La morte viene spinta via, non perché piaccia tanto vivere, ma nemmeno perché da qualche parte quel che sta per venire si veda volentieri o si lasci vedere, nemmeno in questo punto personale. Così si vive giorno per giorno come notte per notte, mai occorre pensare alla dura fine. Qui si desidera unicamente non udirne e non vederne niente, nemmeno al momento della fine. Col che la paura almeno si riduce e si appiattisce, come tante altre cose.

Utopie della notte, che a questo mondo non ha più mattino

Niente però è così estraneo e cupo come il colpo che abbatte ognuno. Nemmeno la vita va bene, ma comunque lì si è di casa e presenti, la si può migliorare. Ma dietro la morte non si è ancora visto nessuno che fosse presente, tranne che come cadavere. Ma l'orrore per esso non è l'unico sentimento da esso stesso risvegliato e consono a questa strana dipartita di noi stessi. Anzi vi si mescola perfino un ghigno, uguale al teschio; perché è quasi spiritoso che l'uomo, coi suoi lunghi progetti, poi se ne vada come gli animali. E davvero era al suo posto quella suprema serietà che fa disperare e che davanti alla morte è più vicina alla gioventù, poiché essa è più finale, che non alla vecchiaia. E dunque, non soltanto il cadavere è pallido ma anche il nostro tendere si vede, cattivo ultimo, dissanguato e svalutato da questa sua fine. Tomba, buio, putredine, vermi avevano e hanno, ogni volta che non vengono rimossi, una loro forza retroattivamente svalutante. Anche l'uomo d'affari, che torna dalla sepoltura di un amico, si siede alla sua corrispondenza con uno slancio un po' calato e non pensa soltanto all'assicurazione per moglie e figli. Vi si aggiunge la crescente sproporzione in cui sono finiti il movimento e la lunghezza delle nostre serie di fini rispetto all'invariabile brevità della vita. Questa sproporzione non è stata sempre così grande, la lunga epoca precapitalistica non la conosceva, oppure solo approssimativamente, la storia le appariva più statica, più ciclica, per così dire più stagionale di oggi. Nelle sue considerazioni *Ad se ipsum* Marco Aurelio, un quarantenne dai sensi svegli e in posizione alta a sufficienza, nota di aver visto tutto quel che è successo prima del suo tempo e che sarebbe successo in seguito perché è la stessa cosa di quel che ha vissuto lui. Oggi il corso degli eventi è tanto più lungo della nostra vita, l'andamento della storia verso il nuovo è geometricamente e dinamicamente tanto diverso dal nostro arco vitale naturalmente calante, che nessuna persona a posto può morire sazia di vita, in senso storico. La tomba annienta il testimone diventato più curioso e che nella sua breve vita ha percepito troppo poco dell'esito, per non parlare della vittoria, degli eventi in atto. Come il ragazzo nel *Risveglio di primavera* di Wedekind, che esce dalla vita senza aver conosciuto le gioie dell'amore e che con significativo sarcasmo esclama: «Sono stato in Egitto e non ho visto le piramidi», così, mutatis mutandis e

almeno in parte, potrebbe parere a più di un morente in tempi movimentati di non aver visto e ottenuto altro che racimolatura storica. Cose del genere appaiono completamente superate solo lì dove attraverso la dedizione della propria vita alla causa futura, l'esperienza soggettiva di questa viene volontariamente e consapevolmente eliminata in anticipo, dunque in primo luogo nel martire. Ma perfino quel che tale moralissima persona nega per sé medesima non toglie ad altri il diritto di lamentarsi, di sapersi assenti alla vittoria, di non sapersi soggetti intatti della vittoria. Che il nome del martire sia come in uno scrigno nel cuore della classe operaia non restituisce occhi al nome, né un'esistenza corporalmente presente; anche lui, come cadavere, è molto lontano dalla meta intesa. Quanto lontano è anche il martirio sofferto dalla giustizia successiva, che - nel caso si verifichi - verrà sperimentata da tutt'altri. Il mondo è pieno di bene di cui è stato fatto scempio e di criminali ben riusciti, con una lunga e pacifica sera della vita; i martiri non sperimentano la propria risurrezione, i criminali del terrore bianco tanto spesso non sperimentano il loro tribunale, in entrambi i casi la morte rende tutto irreparabile. E anche lì dove qualcosa è andato a posto, l'ultima scure arriva ad abbattere la felicità, che è sempre temporanea. Perfino la felicità utopicamente rispecchiata degli uomini dei racconti dura solo finché «venne a loro l'annientatrice di tutte le delizie e la separatrice di ogni comunità», come nelle *Mille e una notte* si chiama e si deve chiamare la morte, nonostante l'Islam e la rassegnazione. L'ultimo fiasco non resta una cornice o un fondo scuro su cui il breve giorno assoluto si stacchi con tanta maggiore consapevolezza; memento mori è la bancarotta nella stessa coscienza. Anche una frenetica gioia di vivere, come nei tempi di peste, è disperazione alla rovescia o umorismo da impiccati, in cui non c'è una risposta al nulla, né un suo superamento; il piacere vuole piuttosto l'eternità. Che cosa significa anche l'attimo supremo, il «Fèrmati dunque, sei così bello», inteso nella più centrale utopia, se la morte, senza essere a sua volta toccata, sottrae esistenza all'esperibilità più capace di esistenza? Perciò nessun nemico è mai parso più centrale, nessuno è stato appostato in maniera così inevitabile, nessuna certezza nell'incertissima vita e nelle sue formazioni finalizzate è anche solo confrontabile con quella della morte. Niente sta così finalisticamente alla fine come lei e niente al tempo stesso distrugge così antifinalisticamente il loro lavoro ai soggetti

della finalizzazione storica, frammentandolo. Le mascelle della morte stritolano tutto e l'abisso della putredine divora ogni teleologia, la morte è il grande spedizioniere del mondo organico; verso la catastrofe, però. Dunque nessuna delusione può misurarsi con la sua prospettiva negativa, nessun tradimento poco prima della meta appare equiparabile allo exitus letalis. Tanto più energica però appare anche la necessità di porre *evidenze di desiderio* contro questa così poco ovvia certezza, come contro una mera verità di fatto nel mondo non mediato con l'uomo. Alle immagini-guida della vita corrispondono così immagini-guida del seguire a vivere, alle figure-guida dell'inquietudine, formazioni figurali contro la pace cimiteriale, al profondo incanto mortale della musica un incanto più antico e più religioso. Nel seguito si tratta dell'avvicinarsi delle *utopie della morte nelle grandi religioni universali*; a queste segue *un'immagine della morte non più tanto religiosa*. Cioè l'immagine secolarizzata e anche razionalmente trasformata, nel XVIII e XIX secolo, proveniente da una precedente, molteplice fede. Nelle molteplici immagini del seguire a vivere l'umanità ha messo a giorno, ha posto nella notte non soltanto il suo egoismo e la sua ignoranza, ma anche l'innegabile dignità di non accontentarsi del cadavere. L'inventario degli umani sogni di desiderio contiene nuovamente perciò nel capitolo della morte anche certi paesaggi di desiderio del paradisiaco pittorici, poetici, musicali, ma sotto un altro aspetto, riferito al to be or not to be quale utopica anti-morte. Qui si trovava e si trova, per parlare solo del desiderio, certamente anche molto della volontà collosomeschina di restare aderenti al piccolo io; Shaw l'ha giustamente paragonata all'avarizia. Qui agiva e agisce sul serio l'interesse oscurantista della classe dominante e del suo clericume per l'imbroglione trascendente; spaventando il popolo con immagini paurose dell'aldilà e consolandolo con immagini celesti dell'aldilà. Il regno delle ombre è comunque, come dice Kant, il paradiso dei fantasiosi; e non soltanto la santa Roma vi ha province redditizie. Tuttavia, accanto a ciò in cui proprio il peggiore scatenarsi di descrizioni trascendenti si mostrò di grande esperienza e accortezza mondana, non è ugualmente da trascurare che, per parlare di nuovo del semplice desiderio, c'erano anche altri motivi, e proprio motivi di rivolta, non ultimo un motivo religioso di orgoglio, di trasformazione, di eruzione, che in Paolo scuote le sbarre di questa morte. Se tale allungo - beninteso: anche degli

infimi, non soltanto dei signori - nel postmortale e addirittura in ciò che trasforma fino alla riconoscibilità, sia stato oppio dei popoli oppure rafforzamento del sentimento del valore infinito dell'anima propria e di conseguenza rafforzamento della volontà di non lasciarsi trattare come bestie, e ciò da ora, tutto questo dipende dagli uomini e dalle situazioni a cui e in cui si è predicato del cielo; per esempio la predica di Thomas Münzer, sebbene per più aspetti riferita ai «servi celesti», non fu oppio del popolo. Se quel brillare della lanterna del sogno nel regno delle ombre sia fantasticheria e come tale appaia indistinto, anche questo dipende dalla determinazione del concetto e dei limiti del reale conseguita. Anche una determinazione che non cessi con la cosiddetta fatticità e che invece riconosca processi non reificati e spazi aperti non lascerà occupare questi spazi con creazioni edificanti, più o meno di cattivo gusto. Una tale determinazione comunque non rifiuterà dei contenuti di cui non si sa niente definendoli del tutto irreali o incapaci di realtà, adducendo che, oltre al miracolo, la figlia prediletta della fede è l'immortalità, mentre invece la metamorfosi dell'uomo nel nulla è cosa fatta, e non soltanto per gli esistenzialisti. Ma le più umane immagini di desiderio del «Non omnis confundar» non sono ancora e soltanto per questo liquidate nel loro basilare problema di dignità, cioè non hanno perduto *questo problema e il suo mondo* in ogni forma - neanche necessariamente fantastica. Per Kant il reale coincideva con l'oggetto della scienza newtoniana; quel che era oltre, o veniva dal maligno o era un semplice postulato riflessivo. Per la conoscenza dialettico-materialistica, che non riconosce questo dualismo, che nel reale stesso concepisce un postulare (una tendenza non conclusa) e nel postulare una possibile realtà, il mondo non finisce con la meccanica di Newton. Il mondo non ha un aldilà (il materialismo è e resta un concepire il mondo in base al mondo stesso) ma nemmeno ha una barriera nell'aldiquà, o meglio nessun'altra tranne quella posta nella direzione del processo dialettico. Perciò il materialismo dialettico non conosce un ordine e una chiusura voluti dalla natura, così come quello meccanico non ne ha conosciuti e riconosciuti di voluti da Dio. Tutto ciò che è unico e fisso tra i desideri e le procedure che superano la morte, quelli greci, quelli egizi, le speranze cristiane sulla morte, è fantasticheria, ma la sfera di questa speranza specifica, e successivamente portata alla memoria, è più che permessa:

nessuno infatti sa già se il processo vitale non contenga e tolleri una qualche trasformazione, per quanto invisibile. Il nudo no, anche se finora del tutto empirico, non arreca decisioni; è il no di una necessità semplicemente cieca, non di una necessità capita, dunque dominata, dunque mediata col regno umano dei fini. E questo no non paralizza completamente la volontà finalizzata solo perché questa, come infine verrà dimostrato, seguita a dare a prestito simboli postmortalì, anche se essi non vengono più creduti e la loro sostanza è scomparsa. Oggigiorno (non si sa per quanto ancora) la morte può venir nascosta dietro la vita perché dietro la morte una volta è stata nascosta nuova vita, cioè vi è stata sognata dentro. Anche questi sogni rientrano nell'utopia, anche se in un'utopia legata prevalentemente alla mitologia, e seguitano a punteggiare interrotte serie finalizzate, come se la tomba e il cosmo inorganico, cui appartiene anche il cadavere, fossero umanamente rischiarabili. Questi sogni di rischiaramento non sono venuti a patti con un destino nella sua cupa forma; ciò torna a loro onore, ciò fonda questo onore. E, con il travolgente paradosso della non rinuncia, hanno agganciato proprio all'estremo annientamento, accanto a un terribile proseguimento di vita, l'immagine di felicità di un ridestarsi, di un'identità celeste; così nell'Islam, così nel cristianesimo. Dove questo potenziamento è mancato, qualcosa di postulato come immarcescibile andava bensì nel regno delle ombre, mai però insieme col corpo nella fossa. I desideri di immortalità volevano consegnare al sé appunto la lampada funebre, quella senza sepsi e capace di illuminare anche la notte più estranea; per lo più hanno steso sulla morte una menzogna, ma l'hanno anche illuminata.

II. CONTRAPPUNTI RELIGIOSI DI MORTE E VITTORIA

Del morto solo bene

La paura di morire ha depresso presto e resta dunque originaria. Il cadavere mostra, al sentire e al pensare, quel che aspetta ognuno, e l'orrore per esso è il più antico. Tuttavia non si ebbe subito il desiderio di seguitare a vivere, ovviamente al difuori del cadavere, come era fin troppo ovvio. La morte era comunque

ritenuta solo una partenza presso tutti i popoli primitivi e oggi ancora dai bambini. Qui si desiderava unicamente protezione dai morti, facendoli ospitare di là al sicuro o confortevolmente. Ciò naturalmente tornava a vantaggio di ciascuno, poiché ciascuno alla fine veniva associato ai cadaveri.

Il servizio al cadavere, l'abbellimento della sua notte era un invito a tutti a proteggersi da una minaccia personale. Quanto al morto, era scivolato nel buio spettrale da cui veniva tutto il male e poco di bene. Egli era nella notte, nella terra senza fuoco e senza luce, fuori dalle tonde capanne e col desiderio di ritornarvi. Ma a sbarrargli il ritorno servivano tutti gli usi funebri, insieme col culto degli antenati. Il cadavere viene portato via dal villaggio coi piedi in avanti affinché non trovi la via del ritorno, oppure, fra i boscimani, gli vengono tagliate le unghie e legati mani e piedi, anzi gli bucano gli occhi. A volte viene anche bruciata la capanna del morto; il luogo che lo lega e in cui per così dire si trova bene gli farà da tomba. Anche nei territori tedeschi i vagabondi vennero a lungo sepolti legati affinché non tornassero. Se finora non sono state accertate sepolture del paleolitico, tanto più numerose sono quelle del neolitico, al di sotto come al disopra del terreno. Altrettanto indietro nel tempo risale il costume di mettere nella tomba del morto cibo e bevande; per cui, invece del morto che vuol tornare o addirittura che succhia sangue, si dovrebbe avere un morto rabbonito, anzi, come ancora riconoscibile da varie fiabe, grato. Certamente cibo e bevande non erano pensati per la tomba, come nemmeno le mogli e gli schiavi di cui i personaggi in vista venivano forniti, cioè che venivano ammazzati sulla loro tomba. Tutti questi doni erano pensati per un uso e consumo in altro luogo, affinché l'anima del morto non si trascinasse priva di onoranze intorno alla tomba e al villaggio e affinché la tomba legasse realmente il cadavere. La sua anima, cioè il suo ultimo alito, non appena al corpo era stato reso l'onore della sepoltura o della cremazione, viveva ora in pace in un altro luogo. Non più come spettro ma come ombra e precisamente come ombra che proseguiva autonomamente la vita usata dal corpo. Tra i popoli cacciatori anche l'aldilà resta uguale per tutti, tra gli agricoltori e gli allevatori nemmeno la morte fa tutti uguali. Le divisioni fra poveri e ricchi proseguono, non c'è la minima equiparazione. I posti migliori vengono tenuti liberi per i più in vista anche nell'aldilà, come quelli cattivi e pessimi per la gente comune. A

Tonga solo il capo arriva nella terra beata di Bolotu, il popolo basso sta al buio, come qui. Similmente alle Hawaii si distingue fra un cielo per principi e dignitari e un mondo degli inferi per il basso ceto. Così campi beati e campi infernali corrispondono anche nell'aldilà alla divisione in classi e c'è proprio da credere che siano nati con essa. La punizione dei malviventi altolocati, la ricompensa per i poveri, naturalmente per quelli che al tempo stesso erano bravi nel senso della classe dominante, questa desiderata compensazione verrà per così dire imposta solo più tardi. Si trova solo in clan contraddittoriamente articolati, quando il capo non viene più visto come indiscussa scimmia-guida che resta tale anche nell'aldilà, senza badare se fosse buono o cattivo. Ogni morto, non appena sepolto, veniva comunque considerato dai suoi un antenato.

Ombre e crepuscolo greco

L'uomo seguiva a vivere anche lì dove il suo aldilà appariva molto pallido. Fra tutti i popoli, i greci lasciavano invecchiare il cadavere più a lungo e trapassare in ombra. Ma l'ombra si conserva, anche l'illuminismo a questo proposito di rado teorizza l'annientamento, o solo nel senso che l'io abituale cessa. E così naturalmente dietro la morte appare un mezzo nulla, cioè il contrario di quel che fiorisce per l'uomo sotto il sole. Un'iscrizione tombale a Pompei dice: «Dopo la morte non c'è più niente, l'uomo è solo quel che vedi». Un'altra suona: «Amico che mi leggi, vivi una vita felice perché dopo la morte non c'è riso, né scherzo, né gioia». Tale la malinconia un po' piatta di questi detti, che presumibilmente non era nemmeno limitata all'epoca tarda e alle città di campagna. Ma in tutto ciò l'uomo non era affatto spento né piombato in un inimmaginabile stato di completo nulla. Conservava lo strano essere della sua ombra, pur sempre liberato da dolori, noie, caducità, entrava in una notte lattiginosa, al margine della vita ma non morta e basta. La notte si verifica anche in vita, nella vita che si riduce; l'hanno uomini inibiti o confinati, che indugiano in ogni caso nell'Ade di se stessi. Li riempiono totale smarrimento e inutilità, così potenti e vuoti al tempo stesso, che l'Ade dei greci, sebbene talvolta confinante con questo stato, appare inequivocabilmente moderato, per così dire sano. La morte

è in Omero pur sempre la sorella, addirittura la gemella del sonno; in Esiodo abitano entrambi in comune un palazzo all'ingresso degli inferi. Sotto aspetta il Lete (chi voleva bere l'oblio aveva già bevuto e non aveva più bisogno del Lete), lo Stige separa in via definitiva, Caronte, coi capelli grigi, il mantello sporco ma occhi di bragia, trasporta dall'altra parte. E non come se il grigio dell'Ade escludesse distinzioni e differenze tra i suoi abitanti; come se in esso non ci fosse alcun tipo di inferno né campi elisi. L'aldilà greco ha un giudizio dei morti all'ingresso, come quello egizio e poi quello cristiano; immagini di desiderio della rivalsa e della compensazione si fanno qui certamente sentire. E dall'Ade, dal suo crepuscolo ampiamente articolato, esse fanno sentire il loro influsso sulla vita terrena; da qui la riflessione etica dell'ultima ora, rintracciabile anche fra i greci. Quando Pericle stava morendo, riunì i suoi amici, pregò ciascuno di perdonargli i torti che poteva aver fatto loro, delle proprie azioni non volle ascoltare altro se non che mai aveva fatto piangere alcun cittadino. L'inferno greco però oscura il regno delle ombre stranissimamente verso il basso, cioè prevalentemente verso una sterile monotonia, verso il tormento della sterile ripetizione dell'uguale; così per Sisifo, Tantalo, le Danaidi. I campi elisi migliorano il grigio dell'Ade silenziosamente verso l'alto, verso la gradevole qualità di un piacevole crepuscolo, il crepuscolo di un'eterna sera di primavera. Così anche in quest'Elisio le cose non vanno a tutto volume, non c'è l'oro delle feste della vita ma l'argento, cioè niente passioni e niente noia. All'origine il cielo greco era destinato solo ai prediletti degli dèi, non semplicemente ai buoni. Solo dopo che nell'epoca post-feudale e post-omerica l'Elisio venne spostato dall'oceano occidentale agli inferi esso sembrò adatto ai buoni, così come il Tartaro lì accanto per i cattivi. E così la vita, peraltro ancora così pallida, di questo aldilà appare ben desiderabile: i morti vengono pensati in un mondo di sogno pieno di ombre, i cattivi nel mondo immutato e senza uscita del sogno di paura, i buoni nella dolcezza imbelles ma anche senza fatica di una vita di immagini. E un'altra cosa ancora, la più importante, dà senso all'aldilà greco, ad altro livello. Infatti accanto alla popolare immagine dell'Ade se ne conservò un'altra dell'epoca pelasgico-orfica, l'immagine dei misteri. La sua immagine è la ruota: coi raggi che montano l'uomo sale nella vita, con quelli che calano scende nella morte; ma soprattutto, non è soltanto la ruota stessa, è anche lo stesso uomo a salire e scendere

e poi secondo la ruota a risalire ancora; è la dottrina della metempsicosi. E s'insegna la dottrina della purificazione che dalla morte ruotante ricava il meglio, di modo che l'uomo regge alla morte conservando la sostanza, e torna a un livello superiore. Così nei misteri eleusini, così, con accento dionisiaco, in quelli orfici; entrambi volevano esclusivamente iniziare alla morte, non per il suo nulla ma per superarne il nulla.

Asserzione del ritorno; la ruota orfica

La tomba dovrebbe ora lasciar parlare con sé, anzi venire addirittura smossa. Era considerata come un seme sotto il terreno, dunque il frutto torna verso l'alto. Scopo era tornare dall'Ade *nella vita*, e precisamente come la stessa persona, anche se più consapevole, che si era stati. Alla memoria di questa coscienza e di questa certezza servivano le iniziazioni eleusine, i misteri di Persefone. La saga che è alla loro base conteneva fin dall'inizio altrettanto incanto di crescita quanto di morte. Corrispondentemente alla concezione unitaria secondo cui le epoche matriarcali avevano venerato equanimente la terra come terreno per il grano e per i morti; ed Eleusi serviva Demetra, la dea matriarcale. Se sua figlia Persefone ruota fra regno dei morti e mondo superiore, in inverno in basso, in estate in alto, ciò non veniva considerato solo un simbolo della crescita delle piante. Assai presto venne considerato immagine della resurrezione: il grano Persefone era al contempo l'anima umana rapita dall'Ade. Antichissimi sono questi nessi - conservati nei misteri eleusini; Demetra stessa una volta aveva l'ufficio di Plutone, non abitava l'Olimpo, come nella successiva epoca greca. Era la dea del matriarcato e la tomba, che divora ogni nascita, apparteneva al grembo e al suo mondo tanto quanto la nascita. La madre terra, come signora dei morti, era una potenza terribile e irosa, ma questa dea della tomba era anche la dea della culla della vita, una buona madre, datrice di frutti. Così le funzioni della nascita e della morte erano ancora strettamente collegate nel mito preomerico e pelasgico, Gea-Demetra dominava le credenze; solo gli dèi di Omero, gli dèi nuovi, appartengono all'epoca del patriarcato, e così non presiedono né alla nascita né alla morte, e sono essi stessi lontani dalla morte. Ma anche nei misteri eleusini Demetra veniva

invocata nella sua antica doppia funzione e sua figlia Persefone era il morente, legato al circolo ctonio. E ora si trattava di ricavarne il meglio: l'arte degli usi funebri, l'arte della felice rinascita come morale ricavata da Persefone. E così gli iniziati vennero conciliati con la morte, secondo la mètafora del seme di grano: il perire dà un frutto moltiplicato per mille ed è necessario per tornare arricchiti. Comincia una consolante alternanza di morte e vita: Persefone sfugge sempre di nuovo all'Ade sebbene vi torni sempre; Eleusi insegnava la metempsicosi in quanto affermatrice della vita. In quanto capace di tornare in alto da sempre nuove immersioni nell'Ade e di portare con sé non soltanto grembo e tomba ma anche tomba e nascita. Secondo la credenza degli iniziati il benessere corporeo è il guadagno che i misteri danno per la durata della vita, ma il guadagno superiore lo danno come speranza di una rinascita più bella nel tempo dopo la morte. Invece che dal Lete si beve dalla fonte del ricordo di precedenti nascite, ciò deve spianare la strada verso una nascita nuova e migliore. La metempsicosi viene così concepita in maniera quanto mai ottimistica, come mezzo per ascendere; si dice sì alla ruota del ritorno.

E il morto, proprio mentre veniva sepolto, sembrava ben trasformato in crisalide. La tomba non trattiene, matura, l'ombra nella caverna deve venirne di nuovo partorita. Nella formula eleusina, proveniente da quella antichissima del matriarcato, si è conservata la sepoltura accoccolata dell'età della pietra in cui il cadavere, ripiegato a embrione, aspetta la sua nuova nascita. Inoltre però la speranza eleusina racchiude l'uomo nell'immagine primaverile in cui la terra rinasce dalla sua forma cadaverica. A *Demetra-Gea* si aggiunge così *Dioniso*, col dialettico nome di ἡμερὰ νυκτερινή, giorno notturno, luce nella terra e dalla terra. Perfino nella Roma così radicalmente patriarcale si è conservato questo carattere consolatorio e duplice, così interamente devoto alla terra, di provenienza etrusca. I florealia romani erano una festa al contempo dei morti e della primavera, Bacco è il signore delle anime dei defunti, le cui schiere sciamano dalla terra all'inizio della primavera e con lo stesso gesto egli fa fiorire la terra. Per questo le pareti delle camere sepolcrali etrusche sono piene di illustrazioni oscene, il demone dei morti dei giochi funebri etruschi appare in forma di satiro e allo stesso titolo sui sarcofagi romani si conservano le scene bacchiche col fallo quale ornamento funebre.

Invece di sbiadire, anche nella Grecia apollinea il ricordo dialettico di Demetra e Dioniso, anzi di Plutone e Dioniso, si fece sempre più forte; perfino i misteri eleusini, a partire dal nono e decisamente dal sesto secolo, si legarono con Dioniso e con il suo fuoco rigeneratore, orficamente purificante. La statua di Dioniso venne portata da Atene a Eleusi nel tempio di Demetra, di cui veniva considerato figlio, eclissandone la figlia Persefone; Dioniso veniva considerato in maniera evidenziata il «figlio di mamma», signore della vita della natura umida e fecondata. Così apparve alle menadi, si mostrò come dio toro alle macellare d'amore e venne dilaniato morente-resuscitante e per loro, cui la morte e il lamento sulla caducità era altrettanto familiare quanto l'orgasmo e il piacere, egli fu l'unità di morte e vita. Dioniso è la via da Demetra alla vita maschile della natura, dalla caverna femminile al fallo; in essa, non soltanto nell'unità tomba-culla, la speranza nell'immortalità e nella rinascita cerca ora il suo emblema. Bachofen per primo ha rammentato questi nessi: «L'uomo si trova nella illacrimata creazione minore, ma la vittoria finale tocca alla potenza fallica della natura e al suo simbolo svelato. Nell'incanto di un rigoglioso piacere paradisiaco si acqueta ogni pretesa rivolta alla vita e ogni speranza dell'aldilà» - il lamento naturale del mondo antico ammutolisce. Invece del fosco Plutone, Dioniso diventa un dio quasi solare: «E', come lo definisce Macrobio, il sole della parte inferiore della terra (sol in inferno hemisphaerio), cioè il principio solare della terra buia che, sottratto alla patria lontana, rischiarà le profondità chiuse della materia» (Bachofen, *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie*, 1867, p. 26). Quale Elio ctonio, Dioniso prende ora le anime dall'Ade senza che siano costrette al ritorno, ma - e questa è la seconda novità rispetto a Demetra-Persefone - anche *senza necessità di nuova nascita*. La ruota costrittiva del ritorno era sostenuta in Eleusi prima o al difuori della riforma orfica; all'interno dell'orfismo viene negata. Sorge così un'immagine di desiderio allargata, rivolta non solo contro l'Ade, ma contro l'Ade e allo stesso titolo contro la nascita. Di conseguenza un'immagine ascetica, che certo non va più d'accordo col dio della primavera, con il dio originario della fecondità Dioniso. Ma l'orfismo, dove si affermò, si collegò su questo punto *alla tradizione di un secondo Dioniso*, a sua volta rinato. E' Dioniso-Zagreos, dilaniato dai Titani e rivivente nel secondo Dioniso dopo che Zeus ne ebbe inghiottito il cuore, rimasto intatto. Il risorto non

ha perso l'ardore e la gioia che egli è e cui conduce; come Dioniso-Jacco, cioè l'esultante, egli veniva invocato nei misteri. Egli però non vive più nel suo vecchio corpo, anzi assolutamente non più nel corpo della morte e della nascita che le si alterna; il κύκλος γενέσεως, il circolo della nascita, come l'orfismo dice con un'espressione veramente indiana, viene fatto saltare insieme con la morte. Il secondo Dioniso non diventa così per nulla trascendente o anche solo olimpico; egli resta suprema pienezza di vita, ma appunto una pienezza della seconda natura, quella libera dal circolo. E da ultimo gli tengono dietro gli orfici iniziati, il desiderio diventa uscita dal σῶμα σῆμα, da tutta quanta la prigione corporea, per non esperire nella corporeità né morte né rinascita; certo l'uscita non va verso un'inimicizia per la vita, verso lo spirito. Per quanto visibilmente ci sia qui una base ascetica, in connessione con la decadenza dell'economia greca e della polis, essa è però ostile alla vita solo in quanto toglie a questa natura cagionevole e instabile le delizie del corpo e le attribuisce all'anima. E' sbagliato vedere rinuncia nell'ostilità orfica al corpo; altrimenti come potrebbe Dioniso esserne il dio? Il corpo come carcere dell'anima significa qui che il primo impedisce alla farfalla Psyche questo fremito verso l'alto. Non esercizio di virtù borghesi, non disciplina, non trasformazione etica del carattere venivano pretesi nell'orfismo, ma unicamente dedizione al dio orgiastico. A maggior ragione l'ascesi orfica non conteneva castighi del corpo; al contrario, quasi salvava la gioia corporea dal teatro della caducità e della circolarità. Se dunque nell'odio per la ruota delle nascite vi sono indisconoscibili echi indiani, anche il secondo Dioniso resta però di questo mondo. Vino e amore procurano l'ebbrezza che trae dal corpo stesso la sua essenza e se ne entusiasma. Secondo il modello eleusino, l'alternarsi di nascita e morte, supposto costante, appariva sopportabile, e consolante il possibile trapasso dalla morte a una nascita migliore. Secondo il modello orfico, tutta una salvezza definitiva e la sua felicità si cerca di attrarla nell'anima che abbandona ogni trasmigrazione, sia quella verso la morte sia quella verso la nascita, e che già sulla terra vuole riempire di sangue quel che per l'idea dell'Ade era semplice ombra.

Elisir dell'anima e viaggio gnostico verso il cielo

In modo sempre più strano e smodato si agognò di essere liberati dal corpo di questa morte. La società tardoantica nel suo dissolversi incoraggiò in tutte le sue cerchie una paura di cui fin allora non era stata provata l'eguale. Si riferiva alla morte in maniera molto movimentata, quasi compressa, sebbene questa sembrasse metter fine alla triste vita. Ma non veniva affatto sentita come fine e meno che mai come via d'uscita; sembrò piuttosto un mattatoio perpetuo. L'epoca del pacato suicidio stoico e della sua consolazione - in sé così cupa - era passata; di tutto ciò che era caduco la morte apparve la parte più sgradevole. Tutto sommato Eleusi era stata ancora una festa e i più vi avevano implorato più benedizioni terrestri che ultraterrene. Ma nella tarda antichità questa festa diventò un grido di aiuto; nel mondo giunsero insieme la paura della vita e il timore della morte, si cercò salvezza da entrambi. E ora i misteri greci, accresciuti da un'importazione quasi integrale di misteri orientali, costituirono una gigantesca strada di fuga e scampo. Mai la disperazione fu così grande né la domanda dell'erba che salva dalla morte passò così stranamente attraverso tutte le classi, mai più violentemente si chiese l'immortalità come passaporto per uscire dal macello. Da Adriano in poi l'immagine di desiderio dei misteri (la certezza della resurrezione) si legò con ogni superstizione; amuleti, sigilli degli spiriti, tutti quanti gli ami dell'evocazione vennero provati per cogliere l'immortalità. Negli dèi non parve grande o degno di emulazione il fatto che fossero potenti o saggi o anche felici; ma il loro essere immortali, questa fu la loro ambita parte di ambrosia. Per acquisirla servirono in maniera preponderante le iniziazioni, i riti, le liturgie, le procedure della religione misterica tardoantica. Qui si cercò certamente la purificazione etica, come forza, silenzio, amore fraterno, ma queste cose non vennero ritenute decisive. Più importante del lavacro dei peccati fu il tingersi di quella magica materia con cui l'iniziando poteva venir battezzato e liberato dalla morte fisica. Del resto già nei misteri orfici il toro sacrificale dilaniato e divorato dalle menadi, che rappresenta Dioniso, veniva ritenuto il morente dio dell'anno, che si desterà a nuova vita; Dioniso porta con sé nell'immortalità quelli che sono ebbri del suo sangue. In manifesta connessione con ciò lavorarono i successivi «tauroboli»: l'iniziato stava in una fossa sulla quale veniva ucciso un toro, si lasciava inondare dal sangue precipitante e così otteneva il battesimo, anzi una specie di pagana ultima cena di

sperata immortalità. E gli inondati portavano poi per strada e nei negozi i loro vestiti resi rigidi dal sangue, oggetto in parte di scherno, in parte di venerazione. Paolo (1 Cor. 10, 18 sgg.) si è riferito non senza fondamento a un'analogia del banchetto sacrificale pagano con l'ultima cena; quando chiama il sacrificio pagano (in cui rientrano anche i tauroboli) «il tavolo, il calice, la comunità dei diavoli», quest'antitesi conferma proprio la corrispondenza e l'affinità storico-religiosa. Nella gara con i misteri Gesù stesso vinse non come messia degli affaticati e degli oppressi ma come il «primo dei morti», e la sua caratterizzazione fu «la resurrezione e la vita». Il battesimo era in quell'epoca un sacramento in complesso magico, la sua acqua veniva considerata acqua di vita, Cristo ha riscattato dalla morte. Soprattutto il Cristo della concezione gnostica era in primissimo luogo l'antidoto contro la morte; e i suoi fedeli non venivano per nulla considerati tutti riscattati, tranne che dopo il battesimo funebre. C'era un battesimo funebre gnostico come sacramento fondamentale, nel culto marciano la testa del morto veniva unta con acqua e olio, in tal modo, come informa Ireneo, doveva «diventare invisibile per gli arconti e le potenze». E un tale occultamento rispetto al male successivo alla morte lo si agognava non meno da Gesù; all'epoca di Paolo era ancora in uso fra i cristiani di Corinto un battesimo funebre (1 Cor. 15, 29), il quale mostrava a che scopo si riteneva venuto il Dio della vita. Presso gli gnostici gli elisir battesimali erano completati da quelli del sapere, non a tutti accessibili e tanto più ardentemente cercati nell'eterno futuro; il Cristo gnostico era un salvatore dotto. Egli eliminava l'ignoranza, si rivelava del tutto solo agli «pneumatici», dunque agli aristocratici dello spirito, oppure, come si può anche dire, ha abolito la morte solo per i dottori dell'ascensione. Certo il sapere gnostico e perfino quello filosofico di quest'epoca non era per nulla scisso da volontà, sentimenti, e anche dall'eccitato e torbido folclore dell'epoca. Proclo, uno dei pensatori più acuti di quest'epoca, raccoglieva fiabe popolari dovunque le trovasse, si fece iniziare in tutti quanti i misteri, come se ci fosse un nesso con le fiabe e così - in un modo che non è affatto da aristocrazia dello spirito - legò il popolare e l'ermetico, invitandoli indiscriminatamente entrambi, con la distinzione del concetto. La gnosi, pagana come cristiana, non fu assolutamente religione di una rinsecchita testa antica; al contrario fu la prima e l'ultima grande irruzione della mitologia del

desiderio nella testa. Ciò si dimostra soprattutto in una delle sue fantasmagorie più strane e comunque più grandiose: la dottrina del *viaggio celeste dell'anima*.

Essa si collegava al battesimo attraverso il sangue per rendersi invisibile alla morte. Ma aggiungeva chiaramente il passaporto che faceva superare felicemente un viaggio oltre la morte, descritto in tutti i particolari, nel bene come nel male. Con questa ascesa o viaggio celeste e con la necessità di venirvi preparati le cose stanno più precisamente così: fra cielo e terra ci sono le sette orbite dei pianeti dominate da spiriti maligni, i signori di questo mondo. Essi sono gli arconti o demoni del destino e come demoni dai volti di animale, come leone, toro, drago, aquila, orso, cane e asino vennero rappresentati in ambiente gnostico; essi asserviscono l'uomo e mettono una barriera fra lui e il cielo. Perciò in questa astrologia dai valori negativi gli arconti vengono chiamati doganieri, «guardie della via dolorosa»; l'orbita planetaria appare quale «steccato della malvagità». In tal modo l'antica fiducia nel mondo, così potente e ottimistica ancora fino allo stoicismo medio, venne resa preda del diavolo. Nerone e Caracalla apparvero ideologicamente ancorati ai demoni delle stelle, il proprio abbandono, i turbini travolgenti della tarda Roma della decadenza vennero proiettati nel cosmo. Ma non soltanto la vita stessa, più ancora la sua preesistenza e la sua post-esistenza, lo stato dell'anima prima della nascita e dopo la morte finirono nella potente e cupa zona del sistema degli arconti. Infatti scendendo dal cielo alla terra (la luna era ritenuta la porta per la discesa), l'anima attraversava le sette sfere e ciascuna le consegnava una parte di incantesimo per il suo destino terreno. Dopo la morte l'anima, risalendo al cielo, deve ripassare davanti agli stessi arconti (il sole era considerato la porta per la risalita), e a ogni stazione le si fa incontro a sbarrarle la strada il vecchio arconte quale «dio della rovina e della seconda morte». Anzi non soltanto i pianeti ma anche i dodici segni zodiacali della sfera delle stelle fisse e le dodici costellazioni dello zodiaco hanno fatto parte dei demoni della distruzione; tutta la volta celeste era una mascella diabolica, tutto il cosmo una tirannia. Sole, luna e stelle sono nel complesso la sfera fatale, la sfera del destino, la sfera della Heimarmene; rettore del mondo è il diavolo. Qui era ora il luogo in cui la gnosi inserì il suo mito del viaggio celeste in senso per così dire tecnico, come frattura del blocco astrale. Il neofita veniva

istruito nella conoscenza della parola d'ordine che consente di passare oltre i sette arconti e toglie potere allo «steccato della malvagità». Alcune di queste parole imitavano con suoni di lamento assolutamente incomprensibili i nomi dei singoli arconti; secondo un'antichissima credenza la conoscenza del nome è identica al potere sulla persona nominata. Anche la specifica dottrina della parola d'ordine risale a molto prima: nel capitolo 125 del libro egizio dei morti, a ogni porta dell'Ade il dio che la guarda esige dai morti che ne conoscano il nome prima che egli dia loro via libera. Forse questa tradizione egizia agisce ancora, se proprio negli scritti copti della gnosi le parole d'ordine ricevono una specifica classificazione: in prima fila la solenne comunicazione dei nomi dei demoni, poi dei simboli e segni che occorre mostrare, poi delle formule e delle parole magiche che occorre pronunciare per difendersi. E la favola inventata per il successo finale fu la seguente: l'anima depone i brutti rivestimenti e le macchie che aveva ricevuto un tempo al momento di attraversare le orbite planetarie. Nel successivo sistema gnostico persiano di Mani l'anima depone addirittura tutte le determinazioni del mondo inferiore, dunque non soltanto gli ovvi vizi: alla luna restituisce la forza vitale e nutritiva, a Mercurio l'avidità, a Venere la libidine, al sole l'intelletto, a Marte il coraggio guerresco, a Giove l'orgoglio, a Saturno la pigrizia. Inoltre ogni arconte è qui sorvegliato da un angelo del dio persiano della luce Ormuzd; egli fa il resto, affinché l'anima senza zavorra trovi la via di casa verso la luce primigenia. E all'ingresso l'anima del giusto viene incontro a se stessa «sotto forma di una vergine», che lo accoglie e lo conduce nel cielo più alto; in Mani dietro l'ultimo pianeta non ne spunta più dunque nessun altro, bensì appunto la «forma di una vergine» (più tardi rammentata nella Beatrice di Dante), come pura figura umana e guida al cielo. Probabilmente già i misteri romano-persiani di Mitra non servivano soltanto al culto del Sol invictus ma miravano anche all'aiuto che egli dà ai morti. La scala a sette gradini, che nella caverna di questi misteri, in perfetta consonanza col viaggio al cielo, era costruita di sette metalli quali segni dei pianeti, simboleggiava, oltre al cosmo, appunto il viaggio con le parole d'ordine attraverso le sette orbite planetarie, su su fino al vivificatore Mitra. La più mossa resta però sempre la prospettiva della gnosi giudaico-cristiana, corrispondentemente al suo completo intersecarsi di mito del

desiderio contro la morte, col mondo e col figlio dell'uomo che è meglio del mondo. Tra i perati il passaggio viene così espresso con immagini dell'Antico Testamento; il passo, tramandato da Ippolito, suona: «La morte coglie gli egiziani nel mar Rosso insieme coi loro carri da guerra; tutti gli uomini senza la gnosi sono egiziani. E questo è il significato dell'uscita dall'Egitto, cioè dell'uscita dal corpo, che è un piccolo Egitto. Il passaggio del mar Rosso invece significa il passaggio dell'acqua della caducità, che è Saturno; e l'aldilà del mar Rosso è il deserto in cui si trovano contemporaneamente tutti gli dèi della rovina e il dio della redenzione. Gli dèi della rovina sono le stelle, che imposero alle creature la necessità di una mutevole nascita» (Ippolito, *Elenchos*, v, 16). In *Pistis Sophia*, fino a tempi recenti l'unico libro gnostico conservato, una specie di romanzo pneumatico, Gesù stesso toglie agli arconti «un terzo della loro forza», volge «i loro capi e le loro orbite verso la metà dell'anno, così che non possano guardare gli uomini» e Dio soltanto determina il destino e l'ascesa. «In verità», dice qui Gesù, «se non avessi volto la loro orbita, sarebbe stata annientata una quantità di anime, ed esse avrebbero impiegato molto tempo se non fossero stati annientati gli arconti degli eoni e gli arconti della Heimarmene e della Sphaira e tutti i loro luoghi e tutti i loro cieli e tutti i loro eoni, e le anime avrebbero passato molto tempo al difuori di qui e si sarebbe rimandato il completamento del numero delle anime perfette che, grazie ai misteri, fanno parte dell'eredità dell'alto e saranno nel tesoro della luce» (*Pistis Sophia*, cap. 23). Qui dunque alla parola lasciapassare si aggiunge lo stesso salvatore gnostico e la rende superflua non come docente ma già come Pantokrator, come signore contro gli arconti. Contro i medesimi arconti che perfino nel Nuovo Testamento vengono creduti «cosmocrati», almeno nella lettera agli Efesini, sebbene questa non sia sicuramente di Paolo: «Vestite la corazza di Dio, per poter resistere agli astuti assalti del demonio. Perché noi non abbiamo da combattere con la carne e il sangue ma con principi e potenti, cioè coi cosmocrati che comandano nel buio di questo mondo, con gli spiriti cattivi del cielo» (Ef. 6, 11 sgg.). Dunque Gesù non riscatta soltanto dal peccato ma anche da un destino sancito astralmente (cose poi rimaste in Saturno come strega nelle fiabe e nei sette cattivi nell'astrologia), egli prende il governo delle stelle o, come sottolinea Agostino proprio nel senso del viaggio celeste: «Il cristianesimo è superiore alla filosofia

pagana perché mette al bando gli spiriti cattivi del cielo e ne libera l'anima» (cfr. *De civ. Dei*, x). Così in alto si spinse l'influsso di questa immagine di viaggio utopicamente pedantesca, la prima che non scese giù nell'Ade, ma salì verso la luce. La prima che fantasticò della morte non come sprofondamento ma come volo, per di più protetto e sigillato, con una tabella di marcia e digressioni quanto mai plastiche. Un ricordo del viaggio celeste gnostico sembra giungere fino al monte del Purgatorio dantesco - senza demoni, come è ovvio, ma con un'ascesa graduata attraverso sette porte. Nella gnosi esse si aprono sulla luce primigenia, in Dante pur sempre sul giardino dell'Eden e sull'albero miracoloso. Nella gnosi ci sono le cattive sfere planetarie, in Dante queste, certamente da lungo tempo espiate e incorporate, costituiscono addirittura la topologia guida. Ma è assolutamente conservato il passaggio dell'anima attraverso le sette tappe del Purgatorio, vicinissime alla concezione di Mani, anche se le sfere dei pianeti nel Paradiso di Dante non sono rimaste quelle del viaggio gnostico al cielo. E, come in Mani, alla fine dell'attraversamento del Purgatorio si fa incontro una bella vergine, la donna che conduce al cielo; Beatrice in Dante, Margherita nel *Faust*. Se la tarda antichità avesse prodotto un grande poeta, la materia del viaggio celeste sarebbe visibile con maggior vivezza di quanto non la comunicino le notizie dei suoi avversari o anche la confusa *Pistis Sophia*. O anche come si presenta nelle proprie poesie liturgiche e negli inni, in parte conservati, raccolti nel libro degli inni della chiesa manichea. Ma anche così questo mito del viaggio contiene una delle immagini di avventura più ampie, anche se folli, contro la morte e uno dei più strani miti di liberazione dal destino - proiettato in imperatori delle stelle.

Il cielo egizio nella tomba

Una volta la paura estrema poteva venir controargomentata in maniera più silenziosa, anzi confidenziale. E cioè lì dove tutta la vita si trasforma già in una pre-morte. Così ritenevano le tribù che da tempi remoti abitavano il Nilo inferiore e che sono state le prime a invidiare il riposo della tomba. Già prima dell'Antico Regno avevano segni e idoli stranamente pallidi e macabri. Nel delta per esempio veniva venerato un albero senza foglie e anche

la pelle deposta di un serpente. Nessun altro popolo si è in seguito così incessantemente occupato della morte come gli egizi né fu così d'accordo con essa, in maniera assurda e desiderante, come con la vera vita. Nessuno ha dedicato tanta preparazione all'arte del morire, nessuno ha dedicato un'attenzione altrettanto grande all'approvvigionamento dei morti nell'aldilà. Nessuno ha impiegato con tanto interesse cura e tempo per la costruzione di tombe e immaginato l'aldilà con amore parimenti accurato. E gli egizi sono stati i primi a collegare idee morali con quelle di una buona morte. Già nella quinta dinastia un dignitario asserisce nel suo sepolcro: «Ho costruito questa tomba come legittima proprietà, mai ho preso qualcosa che appartenesse a un altro, né ho mai fatto violenza ad alcuno». C'erano per la verità indulgenze acquistabili dai sacerdoti, formule magiche all'interno della bara o sullo scarabeo sacro che, inciso nella pietra, si metteva sotto la fascia al petto delle mummie. Ma anche le formule magiche cominciavano con la significativa frase: «Cuore mio, non alzarti a testimone contro di me». Per la prima volta nella storia, mille anni prima dei greci e in modo più particolareggiato che in Israele, si presenta il pensiero di desiderio per cui il destino dei morti non sarebbe soltanto proseguimento del loro benessere terreno ma dipenderebbe dalla condotta morale. Giudici dei morti decidono per un soggiorno buono o cattivo, lo scrivano divino Thot annota la sentenza dopo che il cuore del morto è stato pesato; a presiedere è lo stesso Osiri. La parte durevole dell'uomo però non era soltanto la sua anima, quest'essere instabile e quasi ancora immaturo. La si pensava come un uccello con testa umana, che di notte svolazza qua e là, dunque molto lontano dalla pace beata. Il durevole è l'immagine primeva della stessa persona fisica, il ka; questa dura entelechia attraversava la vita con l'uomo e dopo la morte entrava nell'altro mondo. Solo perché mediassero con il ka i cadaveri venivano mummificati e in una superiore mummificazione, plasticamente eternati: la scultura era, per i ricchi e i potenti, un ausilio sulla via per diventare eterni nell'aldilà. Il ritratto plastico conteneva il ka e veniva collocato nella cella mortuaria: «Maggior cura», dice perciò Diodoro, «viene dedicata all'abitazione dei morti che dei vivi; gli egizi considerano solo le tombe quali vere e durevoli dimore per tutti i tempi». Lo sforzo non è dunque soltanto quello di prolungare nell'eternità l'esistenza terrena ma la stessa esistenza eterna appare come vita nella morte, e radicalmente. A tal fine sembrava

maturare lo stesso corso di vita, senza decrescendo, anzi sembrava prendere peso e diventare la dignità stessa; infatti il bambino muore piattamente e affonda poco, il vecchio invece sprofonda molto e trova la vita della morte, ammaestrato dall'età stessa ad aver coscienza della morte. E così in Egitto si scandagliò completamente una cultura della morte, immergendovisi profondamente, molto al disotto della superficiale linea della vita e del sole, giù giù fino al completamento di ciò che l'uomo è qui solo incompletamente, fino al cadavere vivente e alla profondità dell'età, quale profondità del regno dei morti. Col ka una rigidità utopizzata si estende nella vita nella stessa misura in cui la vita deve estendersi in una forma priva di situazione. Il ka, che viene raccolto presso Osiri, era già in terra l'uomo scalpellato, l'uomo della pace, della gravità, della compattezza, quale è alla base di tutte le ieratiche arti plastiche dell'Egitto. Come mummia rinsecchita, cucita per l'eternità, l'uomo raggiunge la sua prima forma esterna, come rigidità geometrica nella pietra la sua forma vera. Il voler diventare come pietra è, come si è potuto vedere, il paesaggio di desiderio dell'arte egizia in generale e proprio questo «*cristallo della morte come presentita perfezione*» (cfr. p. 835) è guidato dal voler divenire come il morto stesso, ha una *forma-meta inorganica*. Non soltanto gli autentici edifici funebri, le piramidi e le mastaba sono, per dirla con Hegel, un cristallo in cui abita un morto; anche le arti plastiche ieratiche pensano il ka come cristallino, in un'unità bloccata ed estranea al movimento, coincidente in assoluto con la pietra. Assai bene si inserisce in ciò il senso storico, la memoria, la tradizione, la fedeltà senza pari all'abitudine: tutto l'Egitto è la terra di desiderio di uno spazio senza tempo, di una geometria santa.

Dovunque andasse ora il morto, questa terra era accogliente, ma di una vitalità per così dire solo rigida. Però non appariva affatto priva di luce oppure remota e semplice mondo degli inferi, distolto dal sole. Ciò contraddirebbe sia la pace persistentemente visibile sia la venerazione dimostrata al sole che tramontava, non che spariva. Il regno dei morti orlava la sotterranea via d'acqua su cui la barca del sole, quando si immergeva nel mare, correva sotto il disco terrestre da ovest a est. Anche il cielo sopra il disco terrestre veniva immaginato come terra con acqua, con isole, canali e con un mare su cui sole, luna e stelle passavano su barche. A quest'Egitto del cielo diurno corrispondeva l'Egitto della

parvenza notturna del sole - ma certo gli corrispondeva con gravità, col «grave». I lavori proseguiti e lietamente raffigurati, nei quali il popolo basso seguita a muoversi nell'aldilà, non ingannino sui cadaveri viventi. Anche le scene variopinte all'interno delle pareti delle bare feudali, le notizie del libro egiziano dei morti su aratri, raccolti, navigazione e altre attività di una plebs dell'aldilà, non più misera però contribuens, non nascondono l'immortalità nell'immobile stile senile della morte, più propriamente spettante a uomini che si voleva statuari. Certamente il re riceve dal suo padre divino il segno della «vita», la formula «col dono della vita» appartiene dai tempi più antichi ai titoli del faraone. «Il geroglifico della vita - non della consueta vita terrena ma di quella divina e più alta - è la croce ad ansa che in numerosissime rappresentazioni il dio porge al re, spesso in modo da avvicinarla al suo volto, affinché ispiri dal naso il fluidum che esce dal simbolo. Per tal via gli dèi trasmettono il pneuma loro proprio, cioè il divino alito di vita, ai re come loro dilette figli» (cfr. Norden, *Die Geburt des Kindes*, 1924, p. 119). Ma la «vita» così accentuata non è affatto la paragonabile vita terrena, mossa, esprimendosi nel movimento, altrettanto poco quanto questa conviene al faraone, quasi già morto prima della morte, cioè divenuto statuaricamente spazio invece che tempo. Perciò accanto al geroglifico della «vita», che il dio porge al faraone, viene sempre posto l'altro che designa il concetto di «durata», durata nel senso in cui Osiri, a sua volta un dio defunto, lo tiene pronto sulla stele di Abido per Sesostri III, oppure come Ptah, al tempo stesso dio delle mummie e degli scultori, lo assegna a Ramses II. E ciò che è supremamente proprio al faraone, è ufficio e meta di ogni egizio, che sia capace di vedere la gravità e il «grave», come ufficio di morte e degna morte d'ufficio. Affinché la sua «vita» non sfoci in una morte che appartiene ancora al mutamento ma in una santa rigidità, sul Nilo dell'eternizzazione. Lo stesso Osiri è immobile, svegliato da Isi unicamente alla coscienza della morte; e proprio come cadavere perfettissimo veniva venerato accanto al sole. Questo re degli inferi era probabilmente già nel suo culto più antico un dio delle tombe e poi di seguito venne anche riferito al corso sotterraneo del sole, quale statua reggente nel regno sepolcrale e occidentale del sole stesso. Le immagini di Osiri restano perciò da sempre macabre; appunto il ricordato feticcio preistorico dell'albero senza foglie passò a Osiri e al suo geroglifico. L'arte ufficiale dell'Antico Regno

raffigura il dio sempre come cadavere, avvolto in bende da mummia, anzi il Medio Regno, e completamente l'epoca tarda, ha poi messo in un'urna addirittura anche Ptah, il dio supremo. Anch'egli da ultimo venne riprodotto come figura tombale, come mummia di un sacerdote calvo; e così Ptah, il creatore del mondo, diventò il dio protettore delle tombe dei re per fondersi infine con Osiri. Questi a sua volta era e restò «il primo di coloro che sono in occidente»; grazie alle potenti formule magiche di Isi, sua sposa, venne liberato dalla paralisi della morte fisica, ma solo in modo da rappresentare la *morte vivente*, la resurrezione in una morte felice. A partire dal Medio Regno il morto viene chiamato addirittura Osiri N.N., come se egli fosse il dio stesso (cfr. Erman, *Agypten un ägyptisches Leben im Altertum*, 1923, p. 347); è così indiscutibile che l'immagine di desiderio della perfezione si trovasse per gli egizi nella terra di desiderio di una divina cadavericità. Né parola né canto vi pervengono più, Osiri era il dio silenzioso katexochen, nel suo tempio ad Abido era proibito fare musica. L'immagine della *pace della morte* venne al mondo tramite gli egizi e in modo decisivo questa pace non consisteva in uno spegnimento e nemmeno, viceversa, in una specie di vita superiore, dunque potenziata. La pace di Osiri era piuttosto quella di un immutabile stato duraturo, di una morte senza paralisi, ma anche senza il dramma di inferno e cielo. In breve la morte desiderata dagli egizi era un irrigidimento in un indisturbato fare ed essere, a tal fine brillavano il morto Osiri e il sole degli inferi. I miti della ripetizione, che per i greci indicavano la dannazione con l'aggiunta dell'inutilità (Tantalo, Sisifo, le Danaidi), indicavano qui la beatitudine. Il definito e dunque eternamente uguale nel desiderio egizio della morte è uguale alle azioni del ka, alle gioie della statua finalmente riuscita.

Resurrezione biblica e apocalisse

Sorprende che per lungo tempo nell'ambiente ebraico la paura estrema non sia stata pensata e sognata. Questo popolo era volto all'aldilà così come i greci, però viveva in modo incomparabilmente più forte per il futuro e per scopi. Tuttavia desiderio e immagini della continuazione della vita vennero fuori solo lentamente, sebbene esse divenissero poi liete e vendicatrici in

materia. Fino ad allora la vita lunga e il benessere sulla terra allontanarono la fine e la calarono giù giù, nello sheol, i lontani inferi. Nell'antico Israele ci fu un culto degli antenati e dei morti, ciò presuppone fede in una continuazione della vita, ma ciò rientrava ancora nella magia di derivazione cananea, non nella fede pia. Quando Saul attraverso la strega di Endor evoca lo spirito del morto Samuele commette appunto un peccato; inoltre lo spirito che sale non viene designato come uomo ma come «Elohim» (1 Sam. 28, 13), dunque come ente sovrumano, *non come anima*. Lo stesso vale per lo strano passo, assai per tempo documentato, su Enoch: «E' poiché conduceva una vita divina, Dio lo prese e non fu più visto» (Gen. 5, 24). Questa, così come il rapimento di Elia, sono grosse eccezioni e vengono evidenziate come tali; ma soprattutto importa che dietro questi nomi immortali non ci sono degli uomini ma Elohim. E' possibile che Enoch, coi suoi 365 anni di vita, indichi un precedente dio del sole; del resto anche Elia andò su un «carro di fuoco». Lo sheol, inferi della tomba, restò invece a lungo cosa umana, per esempio ancora nel libro di Giobbe (circa 400 a.C.), pur se con prometeica ribellione: «Se posso sperare qualche cosa, gli inferi sono la mia casa e nell'oscurità è fatto il mio letto. Chiamo padre il putridume e madre e sorelle i vermi» (Gb. 17, 13 sg.). L'esplosione dell'immortalità avvenne nell'ebraismo solo col *profeta Daniele* (circa 160 a.C.), e l'impulso che gli era alle spalle non venne dall'antico desiderio di una lunga vita e di benessere sulla terra, solo prolungato nel trascendente. Venne piuttosto da Giobbe e dai profeti, dalla *sete di giustizia*; così il desiderio divenne un postulato e la scena postmortale divenne senz'altro un tribunale. La fede nella vita futura divenne uno dei mezzi per calmare il dubbio sulla giustizia di Dio sulla terra; soprattutto la speranza nella resurrezione divenne giuridico-morale. Come già visto, un giudizio dei morti si aveva, molto più sviluppato, già in Egitto, ma nel tardo Israele vi si aggiunse qualcosa di essenzialmente nuovo, che non doveva far bene alla tranquillità d'animo dei ricchi e dei potenti. Infatti il motivo fondamentale per esigere la resurrezione si fa ora minaccioso; esso si chiama *recupero del giudizio terreno mancante*: «E molti che giacciono a dormire sotto la terra si sveglieranno, alcuni alla vita eterna, altri a eterna onta e vergogna. I savi splenderanno come il fulgore del cielo e quelli che avranno indirizzato molti alla giustizia saranno sempiterni come le stelle» (Dan. 12, 2 sg.). Questo è l'ingresso

morale della speranza di resurrezione nella fede pia, indipendentemente dal culto dei morti, dai riti magici e dagli uomini-dèi; ed è il primo ingresso. L'apparente annuncio precedente in alcuni salmi -soprattutto nel *Salmo* 49, 16: «Dio libererà la mia anima dal potere dello Sheol, poiché mi ha accolto», anche il versetto in *Isaia* 26, 19: «Ma i tuoi morti vivranno, i miei cadaveri risorgeranno» - proviene in realtà da un'epoca altrettanto tarda quanto Daniele ed è interpolato, come il complesso dei capitoli 24-27 di *Isaia*. Comunque anche secondo Daniele non si sveglieranno tutti ma soltanto molti, cioè soltanto i pii martiri ebrei e, degli ingiusti, solo i peggiori sanguinari. E costoro non ancora a un inferno ma a loro onta e vergogna e per vedere il trionfo dei giusti. *La resurrezione generale*, quella di tutti gli uomini, viene esplicitata solo nei discorsi figurati dell'etiope libro di Enoch, verso la fine del primo secolo avanti Cristo; il giudizio dei morti egizio e la dottrina persiana dell'incendio del mondo prestarono il loro colore. Il libro di Enoch rese la promessa di Daniele non soltanto generale, ma vi introdusse per la prima volta la scena, doviziosamente dipinta, di inferno, cielo e giudizio universale. E l'apocalisse di Esdra, del I secolo dopo Cristo, fa del giudizio l'ultimo disvelamento: «C'è un giudizio dopo la morte: lì si fa noto il nome dei giusti, le azioni dei malvagi diventano manifeste» (4 *Esdra* 14, 35). Vi influì l'antichissima idea egizia del libro della vita, su cui si scrive il peso delle azioni umane. Il dio scrivano Thot, che assolveva questo ufficio nel giudizio dei morti egizio, torna come angelo di Jahvè, anzi come Jahvè stesso. L'annotazione viene cominciata annualmente al Capodanno ebraico e terminata nel giorno dell'espiazione, la ricorrenza ebraica più alta e solenne. Un giorno di penitenza orientato a dopo la morte e che significativamente è ancora assolutamente non testimoniato nell'ebraismo pre-esilico e nella sistemazione delle festività nel cosiddetto libro dell'alleanza (*Es.* 23), non viene ricordato. Il mito del libro del giudizio venne pur sempre interpolato in un testo antico, per es. in *Esodo* 32, 32 sg.; anche il primo *Isaia* lo ricorda: «E chi resterà in Sion e sopravvivrà in Gerusalemme verrà chiamato santo; chiunque sia scritto tra i viventi di Gerusalemme» (*Is.* 4, 3). Ciò si è conservato in *Luca* 10, 20: «Rallegratevi perché i vostri nomi sono scritti in cielo»; e riecheggia nel requiem della chiesa: «Liber scriptus proferetur in quo totum continetur». Col rafforzarsi dello sguardo di desiderio e

di sogno nella giustizia di un giudizio almeno finale o universale e di quel che gli sta dietro arrivò naturalmente anche il momento di reinterpretare pretese testimonianze precedenti. Ora suscitò particolare interesse il resoconto della *Genesi* sul patriarca antidiluviano Enoch e il suo rapimento; per la tarda letteratura ebraica egli fu il primo di coloro che sono scampati allo sheol, anzi alla morte. Sorse un *Libro di Enoch*, un *Libro dei misteri di Enoch* in cui venivano elaborati fantasticamente i misteri dell'altro mondo che il patriarca aveva potuto vedere; l'epistola neotestamentaria di Giuda Taddeo celebra Enoch, «il settimo da Adamo», come profeta del giudizio universale (*Gd.* 14 sg.). L'utopia della resurrezione divenne così infine ortodossa, nonostante resistenze manifestamente presenti, probabilmente da parte degli ambienti dei sadducei «epicurei» («i quali ritengono che non ci sia resurrezione», *Lc.* 20, 27). All'epoca di Cristo ci fu una decisione del sinedrio: «Non partecipa della vita futura chi dice che la rinascita dei morti non si può dimostrare sulla base della Torah». E dunque del Pentateuco, nel quale si può star certi che non c'è un articolo di fede di questo genere: tranne che nel ricordato culto degli antenati che, al di là degli usi magici, non superò di molto un localizzato culto dei sepolcri. Presto si espansero anche assai grossolane immagini finali, penetrarono perfino nel Talmud, come per esempio un futuro Leviatano: «Questo è il pesce prodigioso della cui carne dopo il tramonto del mondo mangiano gli eletti e della cui pelle si fa una tenda, sotto cui abitano felicemente i giusti di tutti i popoli»; l'animale marino divenne così una specie di manna dell'aldilà. Una manna che, mangiandola, non diminuisce e mostra che perfino il Leviatano, la grandezza terrificante (*Gb.* 41, 2-26), un giorno servirà ottimamente il beato. Con rinnovata potenza dottrinale Maimonide ordinò poi nei tredici articoli di un Credo l'immortalità dell'anima e la resurrezione del corpo. Non del tutto a ragione Salomon Reinach nota a questo proposito nel suo *Orpheus* che questi articoli sarebbero tanto lontani dall'ebraismo biblico quanto il cattolicesimo del concilio tridentino dai Vangeli. Perché, per quanto concerne la resurrezione in Maimonide, va detto che questa ha una preparazione emozionale nell'ebraismo post-esilico e, a partire da Daniele, anche una preparazione giuridico-morale. Sulla paura della morte fisica emerse l'orrore della seconda morte, la dannazione che aspettava l'ingiusto. Perfino Gesù visse in questa credenza ben radicatasi negli strati

popolari, e parlava su questa base, sia minacciando sia promettendo salvezza. Si riferì alla resurrezione come a un atto ovvio, e per il più pericoloso (*Mt.* 11, 24; *Le.* 10, 12); la fede nella resurrezione e nel giudizio nella setta di Gesù faceva parte della dottrina dell'inizio della vita cristiana in generale (*Eb.* 6, 1 sg.). Tanto più splendente doveva brillare il cielo, tanto più recisa, al di là della promessa politica dell'Unto, fu la promessa della vita eterna. Come vittoria sulla seconda morte dietro la prima, dietro il semplice annientamento fisico, che lascia l'anima superstite per l'inferno o per il cielo. E così a partire da Daniele, da ultimo anche con influssi iraniani, l'immortalità venne inserita in un dramma non soltanto futuro - individuale ma futuro - cosmico di inaudita violenza; nell'incendio del mondo con cui segue pura notte e pura luce. Tutti gli uomini vi sono presenti, questo diventa il senso del giudizio universale, esso non si svolge davanti a una stirpe casualmente ultima e davanti a una natura deserta di uomini. Anzi, il mondo dell'apocalisse, cui perviene il tardo ebraismo, avrebbe fatto ai fedeli l'effetto di cosa nulla e senza soggetto se non avesse riguardato e considerato una risorta assemblea di tutti gli uomini a partire da Adamo.

Tanto più ardente la volontà di mettersi dalla parte giusta e vittoriosa. Gesù si presentò dapprima come guaritore; così ha fatto la sua propaganda, non ancora in senso politico e meno che mai come colui che libera dai peccati. Egli entra in scena contro la prima morte e contro la malattia che vi conduce; dapprima guarisce paralitici, ciechi, sanguinanti; risuscita un cadavere. Di ciò sono colmi i primi resoconti di miracoli, tutti pieni di magia, e non ancora di penitenza. Questa, come predica ed eredità di Giovanni il Battista, si aggiunse solo in seguito e in connessione con una resurrezione, in connessione con la seconda morte. Così si ha la parola niente affatto interiore, la parola magico-materiale: «Che cosa è più facile dire: ti sono rimessi i peccati, oppure alzati e cammina?» (*Lc.* 5, 23). Per far sapere che il figlio dell'uomo ha il potere di perdonare i peccati il Gesù di questo passo, secondo l'interpretazione già pneumatica di Luca, ha guarito, però ha agito come pane della vita, non soltanto come chi rimette i peccati. E, dopo il battesimo nella sua morte, egli ha vinto senz'altro come la resurrezione e la vita. Come colui che viene creduto il primo di coloro che devono risorgere, come colui che porta la seconda vita o vita celeste contro la seconda morte o inferno. La salvezza dal

peccato che porta la morte fu la radice o il tronco, ma la salvezza dalla morte fu l'ambito frutto del cristianesimo dell'epoca, di quello giudaico e a maggior ragione di quello pagano. Ed ecco la parola per così dire di un taurobolio sacro: «Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna e nell'ultimo giorno lo risusciterò» (Gv. 6, 54). Ed ecco ancor più la definizione che nel Vangelo meno fattuale e più pneumatico di tutti riassume i segni e i miracoli: «Io sono la resurrezione e la vita, chi crede in me vivrà anche se morisse subito» (Gv. 11, 25). Che differenza dunque rispetto agli dèi dell'antichità, estranei alla morte ma anche alla rinascita. Succede bensì che essi compaiano all'ora ultima; in Euripide, per esempio Artemide si fa al letto di morte di Ippolito ma non gli promette affatto l'immortalità bensì un tempio e la fama mentre lei, che non ha mai assaggiato personalmente la morte, nel momento della morte lo lascia. «Nelle tue mani rimetto il mio spirito»: nessun greco poteva dirlo a uno dei suoi dèi. Certamente anche Jahvè si era finora poco immischiato nell'immortalità; e così in Gesù non manca il seguente superamento: «I vostri padri hanno mangiato la manna nel deserto e sono morti. Io sono il pane vivente, venuto dal cielo; chi mangia di questo pane vivrà in eterno» (Gv. 6, 49 e 51). Ciononostante la sostanza della stessa vita eterna, la *sostanza finora posta come ignota*, viene ora asserita e posta anche nel padre in quanto resa nota a opera di Gesù: «Ora però resa manifesta dall'apparizione del nostro salvatore, che ha tolto potere alla morte e ha portato alla luce la vita e una sostanza non transeunte» (2 Tim. 1, 10). Gesù guida un secondo esodo dall'Egitto, via dalla natura di Osiri: «Dio però non è dio dei morti ma dei viventi: poiché essi vivono tutti in lui» (Lc. 20, 38). E il miracolo pasquale, anche senza la morte sacrificale paolina, viene creduto nella partecipazione a questa sostanza, che è incominciata: «Poiché come il padre ha in sé la vita, così ha dato al figlio di avere la vita in se stesso» (Gv. 5, 26). Esattamente i battezzati nella morte di Cristo devono dunque essere battezzati anche nella sua resurrezione, nel vero Enoch o nel vero «primo fra coloro che sono risorti da morte». E da qui si irraggia l'impulso o l'utopia pasquale dell'arte cristiana, soprattutto, come si è potuto vedere, di quella organica, metaorganica, gotica. Essa non è un voler divenire come pietra, ma al contrario «*albero della vita come perfezione presentita, riprodotto in modo cristiforme*» (cfr. p. 837); ciò diventa l'ultimo paesaggio di

desiderio del gotico. La vita va sottratta alla morte, sebbene sempre e soltanto per i giustificati ad opera di Cristo, mai nella seconda morte per i dannati, mai nell'inferno. Questo venne reso altrettanto inevitabile quanto il cielo; *inferno e cielo insieme costituiscono il luogo dell'exitus*, ora totalmente generalizzato. Di tutta la creazione non resta altro che la duplicità di punizione e ricompensa, grida e canti, inferno e cielo. Sul momento dell'ingresso nell'uno o nell'altro si appaiano due concezioni, che pur si escludono, una impaziente e una paziente. Non appena cioè l'attimo della morte entrò in competizione con la fine del mondo, all'uomo potevano toccare anche *subito*, e non soltanto al giudizio universale, inferno e cielo. Soprattutto l'inferno venne pensato come prossimo futuro, esso stava già dietro il letto funebre del peccatore, con gli artigli in fuori, con gli occhi famelici e con le fauci spalancate. Inoltre in una più tarda epoca cristiana gli orridi procedimenti tribunalesi assimilarono e anticiparono l'inferno; l'arrotare, impalare, squartare, i roghi delle streghe non aspettarono il diavolo. Anche nel resto l'aldilà cristiano come dannazione entrava da tutte le parti nella vita, le soffitte e gli incroci, i burroni e i boschi per lo più inesplorati erano pieni d'anime di spettri che non trovavano pace, di un orrore già immediatamente postmortale.

Il purgatorio viene posto dal dogma subito dopo la fine della vita, ma in Dante anche l'inferno e il paradiso sono decisioni già prese, il giudizio universale non può più alterare queste ferree condizioni. Le tombe dell'inferno non sono ancora chiuse, i sarcofagi quadrati in quella sala silenziosa, cupoardente, pieni di gente e di tormenti, aspettano soltanto di venir chiusi per l'eternità nel giorno del giudizio. Per il resto la fine del mondo difficilmente aggiunge qualcosa alle caverne sulfuree o ai cerchi di luce danteschi, il libro della vita opera già come libro aperto. Gesù stesso accumula invero ogni orrore e ogni salvezza essenzialmente su un *giorno che verrà*, anche se è alle porte; ci sono comunque anticipazioni del paradiso. Così per il buon ladrone, così per Lazzaro che, senza tomba e resurrezione, viene subito portato dagli angeli nel grembo di Abramo (Lc. 16, 22). In tutto ciò vi è unanimità solo sul fatto che lo stato nel mondo futuro dipende dal comportamento e dalla compenetrazione di Cristo in questo mondo; dopo la morte la semina è finita, segue solo il *raccolto*. E appunto un raccolto assolutamente dualistico: impensabile

tormento, impensabile gioia coronano la breve vita con un contrasto che finora nessuna attesa dell'aldilà, nemmeno quella degli egizi, aveva conosciuto. E' la contrapposizione manichea tra notte e giorno che, avvenendo tra due grandi potenze indipendenti, veniva rigettata ovunque dalla chiesa ma si assolutizza nel suo aldilà. La contrapposizione non era così durevole fin dall'inizio; in 1 Cor. 15, 21-29 Paolo ha negato l'eternità dell'inferno, in *Romani* 6, 23 l'ha asserita; Origene, il fondatore della dottrina del purgatorio, faceva tornare un giorno purificati a Dio tutti gli spiriti, perfino i demoni. Ma in uno dei suoi dogmi più duri la chiesa sancì l'eternità della punizione infernale; proprio il nuovo Dio dell'amore conservava qui una pozza di crudeltà ben più profonda che non lo stesso Ahriman. Lo stato di punizione del peccato, della aversio a Deo, venne certamente sempre considerato dal dogma come un'immagine *capovolta della trasfigurazione*. Se il cielo è trasformazione della natura in luce, l'inferno è trasformazione nell'incendio universale, così che la natura negativamente trasfigurata si sente sempre al margine dell'annientamento. Nell'utopia cattolica della vendetta l'inferno viene anzi ricondotto all'altra visione del medesimo Dio: il dannato appercepisce ugualmente l'amore divino ma, avendolo egli respinto, solo come perdita e ira (cfr. Scheeben, *Die Mysterien des Christentums*, 1912, p. 587).²⁵ Tanto più elevato appare il paradiso, vita aeterna al di sopra delle opposte segrete della mors aeterna: «Quel che nessun occhio ha visto e nessun orecchio ha udito e non è entrato in nessun cuore umano Dio l'ha preparato per coloro che lo amano» (1 Cor. 2, 9). Un vero e proprio divenir Dio viene inserito nella suprema immagine di desiderio contro la morte e ciò non soltanto nella mistica eretica ma nel punto per così dire più corretto, nel *Catechismus Romanus* (i, cap. 13, qu. 6): «Coloro che godono Dio vestono, pur mantenendo la propria sostanza, una forma quasi divina, tanto da apparire più dèi che uomini (tamen quandam et prope divinam formam induunt, ut dii potius quam homines videantur)». In così grandi immagini di speranza l'apocalisse *futura* vinse sulla prima, individualmente postmortale, che faceva essere in paradiso oggi stesso, dunque senza fine del mondo. Ora anche i morti, a prescindere dal purgatorio, non sono più vicini dei viventi ai misteri della trasposta, mitologizzata utopia di vendetta e di trionfo; anzi il loro corpo dorme loro incontro. Solo il ritorno di Cristo mette fine al tempo dell'avvento,

per i vivi come per i morti, anche se i morti hanno ormai finito il loro protocollo e il libro aperto si limita a renderlo manifesto alla fine dei giorni. Il dubbio sulla giustizia divina, che aveva trovato tanti acquietamenti, trovò ora l'ultimo e non più contestabile, almeno empiricamente: la resa dei conti nel giorno del giudizio. La chiesa, certo, ha usato l'*apocalisse* unicamente come strumento del suo dominio (cioè come immagine futura dell'*ecclesia triumphans*), non come vittoria degli strangolati su quella grande Babele che essa stessa è divenuta. Ciononostante la resa dei conti di tutti i viventi dopo la morte e di tutti i morti dopo il grande appello conservò un significato di desiderio rivoluzionario per gli affaticati e oppressi, che realiter non riuscivano a cavarsela o soccombevano nella lotta. Rinviato ad *calendas apocalypticas*, il giorno del giudizio poteva però essere atteso a ogni ora e nella maniera più prossima venne poi atteso in epoche rivoluzionarie, durante la guerra degli albigesi, durante la guerra dei contadini tedesca.

In queste occasioni la predica danielica di Cristo suonava diversamente che nelle chiese e diversamente suonava il «*Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla*», lo «*Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet, apparebit, nil inultum remanebit*». Niente resterà invendicato: in ciò agisce il postulato danielico dell'immortalità in quanto postulato giuridico-morale, non in quanto comodo e perseverante, ed è cresciuto. Lo stesso Gesù crocifisso, a parte che è risorto, torna alla fine dei giorni come giudice; nel medesimo archetipo che ha accompagnato tante rivoluzioni fallite. Col grido: Torneremo, col significato come vendicatore e come vittoria completa torna il martirio di una volta. E' un archetipo schiettamente utopico, anche se l'*Apocalisse* che lo contiene, col fisso dualismo di inferno e paradiso ha riprodotto ed eternato il dualismo della vecchia società classista. Gesù che torna non vi viene più affatto dipinto come dolce paziente, e nemmeno i suoi: «E vidi il cielo aperto e vidi un cavallo bianco e chi lo montava si chiamava fedele e verace e giudica e combatte con giustizia. E i suoi occhi sono come una fiamma di fuoco e sul suo capo molte corone e portava scritto un nome che nessuno sapeva tranne lui stesso» (*Apoc.* 19, 11 sg.). La morte, il vecchio nemico, la nuova Gerusalemme non la contiene neppure come ricordo: «E Dio asciugherà tutte le lacrime dai loro occhi e la morte non ci sarà più, né dolore, né grida, né sofferenze, poiché le cose di prima sono passate» (*Apoc.* 21, 4). In Egitto l'assenza di dolore e lacrime

coincideva proprio con la morte, quale pietrosa felicità di Osiri; nel cristianesimo il regno non viene predicato ai morti ma ai viventi e anche dalle pietre potevano sorgere figli (*Mt.* 3, 9). Invece di Stige, Ade, Osiri, l'angelo dell'*Apocalisse* mostra puro mondo organico: «E mi mostrò tutta una corrente d'acqua della vita, chiara come cristallo; essa sgorgava dal trono di Dio e dell'Agnello. In mezzo alla loro strada e a entrambi i lati c'era l'albero, faceva frutti di dodici specie e li maturava tutti i mesi» (*Apoc.* 22, 1 sg.). Per quanto babilonico-mitico-astrale, dunque per quanto piena sia di immagini inorganiche, l'*Apocalisse* contiene tuttavia la più decisa equiparazione delle categorie neotestamentarie fondamentali: phos - zoe, luce - vita. Accanto all'orrenda palude dell'inferno, successivamente così utile alla chiesa, c'era dunque il più alto di tutti i castelli in aria, il puro castello luminoso del paradiso. L'ascensione di Cristo pareva la via strategica a quella volta; questo mito pasquale divenne nel cristianesimo mito assoluto e della fine.

Cielo maomettano, forza della carne, giardino magico

Nobile morte fu a lungo considerato il cadere per mano del nemico. Ciò pare più leggero della cosiddetta morte di paglia nel letto. Alcuni impulsi aggressivi, liberati dalla battaglia, non si rivolgono solo contro l'avversario ma lacerano anche il proprio corpo. Nasce così un miscuglio spesso indistinguibile, un infuriare nella morte generale, quasi senza volto. Questa è l'ebbrezza della lotta; non appena scatenata, il sudor pavido diventa la più estranea di tutte le cose. Presso tutti i popoli guerrieri il coraggioso caduto in battaglia arriva subito in un felice aldilà, per di più dipinto come orgiastico. In cui l'uso delle armi prosegue come gioco e le altre gioie, quali banchetti, bottino, donne, riempiono il riposo del guerriero. Dall'epoca in cui Maometto sguainò la spada contro La Mecca, l'Islam ha introdotto almeno l'*ardore* della guerra nella pace, nel riposo del guerriero e nel godimento della pace rappresentata da questo aldilà. Prima della battaglia di Badr, Maometto disse alle sue truppe che nessuno sarebbe morto senza entrare subito in paradiso: «Tra noi e il cielo non c'è che il nemico». E il cielo, poi: gli mancano per verità tutte le forme belliche, tutti gli eterni campi di caccia e tutte le battaglie del Walhalla, però resta un *cielo della battaglia vinta*, che splende

fantasticamente. Proprio il suo godimento, la sua famosa sensualità sono insaziabili come l'ebbrezza di guerra, e la sua pace è quella susseguente a un giorno infuocato. Sette inferni si spalancano ai traditori e agli ingiusti, sette cieli ai benemeriti e ai fedeli; la costituzione di desiderio di questo cielo è solo accennata nel Corano ma in seguito la leggenda e i commentatori, in parte in consonanza con leggende talmudiche, l'hanno elaborata tanto più riccamente. Comunque, diminuendo le guerre missionarie e crescendo il godimento del capitale commerciale e principesco degli arabi, il paradiso delle bandiere verdi declinò; si trasformò sempre più in una pace che non ha più bisogno di vittoria e in un serraglio. Ma appunto per questo restano la delizia e l'ardore come affetti che provengono ancora chiaramente dalla battaglia; essi fanno cavalcare verso la donna e verso la pace con fanatismo, non con debolezza. All'accoglienza provvedono fanciulle celesti che non si stancano mai, trasportate come pensieri da dolci venti e - sublime motivo - appaiono nell'aspetto delle favorite più amate in vita. Dietro i sette pianeti ci sono le porte dei sette paradisi, e, se si aprono, ecco che il supremo sogno di desiderio è un harem. Però un harem di permanente verginità, di estasi con fresco di sera e purità: «Su cuscini ricamati riposano i beati, circondati da giovinetti con calici, boccali e coppe di chiaro liquido che non inebria e non offusca, con frutta a loro piacere e carne di uccelli a loro desiderio. Circondati di urì dai grandi occhi, come perle nella conchiglia, come ricompensa per il bene fatto. I beati non odono lì alcuna parola stolta né peccato, solo pace, pace, pace» (*Il Corano*, Sura 56). Il folclore religioso islamico fu instancabile nel far scaturire dalle immagini coraniche altre immagini di desiderio circostanziate.

Il momento del piacere è stato prolungato a mille anni, il paradiso è in grembo alle belle, in un abbraccio che fa trapassare l'amore terreno nell'amore celeste. Anche il sonno viene allietato dal canto degli angeli e dalle armonie di alberi ai quali sono appese campane mosse da un vento che soffia dal trono di Allah. Qui è riconoscibile la musica delle sfere e l'albero della vita dell'antico mito orientale da cui pendono le stelle come frutti o campane. Ma fra tutti gli alberi spicca l'albero della felicità, il cui tronco sta nel palazzo del profeta, i cui rami giungono nelle dimore dei beati; ogni bene del desiderio cresce sui suoi rami. Questo è il giardino di Allah, visibilmente molto prossimo alle idee di paradiso

terrestre elaborate per tutto il medioevo. Il paradiso arabo diventò anche modello di ogni Citera ed è il giardino magico di Armida in Tasso. E' l'isola di Venere in cui sbarcano gli arditi portoghesi, nei *Lusiadi* di Camões, un travestimento da Elisio greco, ma in tutto e per tutto orientale. Quanto lontano tutto ciò dalla fredda frase di Cristo sui beati: «Alla resurrezione non si prende né moglie né marito, ma si è come gli angeli di Dio in cielo» (Mt. 22, 30). Di conseguenza il paradiso arabo come antitesi a una rocca del Graal echeggia ancora nel giardino magico di Klingsor: le fanciulle fiore del *Parsifal* sono le urì prima che la croce le secchi. Perfino la vera mistica non si è mai sentita respinta da queste descrizioni, cosiddette rozze e sensuali, dell'aldilà, nemmeno dal paradiso in seno a un'uri. Infatti, ancora quasi più di quello maomettano l'amore ebraico e cristiano per Dio ha mescolato al suo interno immagini di lussuria, senza fanciulle di desiderio, ma con Allah stesso. La Cabbala ha potenziato il misticismo del *Cantico dei cantici* fino alla pia bestemmia di un harem divino: «Nel più segreto e sublime spazio del cielo si erge un castello dell'amore; vi accadono miracoli profondi; vi si radunano le anime più amate del celeste re; vi abita il re dei cieli e si unisce con le sante anime nei baci dell'amore». Così dice il libro dello *Zohar* della Cabbala, superando notevolmente la cosiddetta felicità rozzamente materiale del paradiso maomettano. Secondo le concezioni arabe la materia è increata, dunque non transeunte, Allah è increato, dunque non transeunte; entrambi riempiono così il paradiso. Accanto a ciò c'erano comunque pure dottrine dell'anima, teorie di immortalità senza resurrezione della carne, come in Avicenna; Averroè rifiutava inoltre il perdurare dell'anima individuale e considerava immortale solo l'intelletto universale, comune a tutti gli uomini. Ma queste dottrine, metà materialismi e metà spiritualizzazioni, non penetrarono né nella chiesa maomettana né meno che mai nella fede popolare; questo illuminismo poté essere screditato proprio anche per il suo rifiuto del paradiso corporeo. I loro scritti vennero distrutti, le loro dottrine vennero considerate emanazioni di Shaitan, che è il portatore del nulla e della morte. Allah è colui che non dorme mai e così godono anche i suoi, che egli ha eletti alla coscienza di una felicità tutta palese e presente. Queste immagini di felicità dell'adilà conservano il loro speciale suono sensuale-ipersensuale; esse rispondono alla vigorosa natura del loro autore, anzi con tutta la loro trascendenza avevano acqua

di vita più che a sufficienza, in quell'immagine di desiderio da ridestamento amoroso ed eterna primavera d'amore che risuona nel *Divano occidentale-orientale*. «Egli mandò quaggiù acqua dal cielo con misura, con cui ridestammo i campi morti, in simile modo voi uscirete dalle tombe» (*Il Corano*, Sura 43). Tutto diventa oasi, comprese le ossa del corpo; e il secco, cocente deserto, anch'esso inimmaginabilmente potenziato, arriva fino all'inferno. Paradiso terreno e paradiso spirituale coincidono in questa specie di aldilà, dai coraggiosi e dai giusti la debolezza della carne è allontanata dopo la morte, la forza dello spirito è introdotta e inserita dal sogno in un Sabato tutto giardini e donne.

La schietta pace cerca anche liberazione dal cielo, l'immagine di desiderio del nirvana

Ma, e se la vita viene temuta più della morte? Se la morte appare solo una parte dell'inquieta e non amata vita? Allora è ovvio che dietro la morte seguita ad andare avanti l'inquieta esistenza come un rinascere o anche risorgere. Ma questa prosecuzione non agisce come consolazione, poiché si teme proprio la mutevole esistenza e la morte le appartiene al massimo. Nascita e morte, morte e nascita o anche resurrezione appaiono allora forme alternantesi del medesimo essere. Alla paura della morte subentra allora la paura della vita, o, più esattamente, la paura dell'essere, di cui vita e morte sono soltanto parti. Quest'uomo desidera che la morte scompaia solo perché desidera che scompaia dietro di lei la temuta rinascita; ciò apparve già come odio orfico per il cerchio delle nascite. Lì comunque con la volontà di guadagnare nell'entusiasmo e nell'ebbrezza la perdita di coscienza e di essere. In tutt'altro modo va l'odio unitario per la vita e per la morte, in cui proprio tutta la «sete» dell'essere va superata; dove si desidera un *assoluto Fuori*. Nonostante grandi differenze particolari, a ciò serve tutto quanto l'insegnamento religioso dell'india, dai *Veda* al Buddha. Vi vengono cooptate come mezzi anche le virtù, ma non certo in via fondamentale e definitiva. Infatti anche il virtuoso desiderare lega ancora alla vita, anche la passione del bene appartiene per più della metà al mondo dell'«aderire», della volontà. Sarebbe eccessivo affermare che in India non sia stata insegnata un'etica privata, certamente lì ci sono virtù pie, anche

proclamate sante. Esse sono raggruppate intorno alla mitezza, alla pazienza, alla compassione, anzi la *Bhagavadgita* contiene molto prima del Buddha l'immagine più sconvolgente della mitezza. Krishna dice: «Intrepidezza e purezza, volontà di libertà, abbondanza d'amore per tutto ciò che vive, costanza, prontezza al sacrificio, vita ritirata e autocontrollo, rinuncia, innocenza, amore della verità, bontà, liberalità, misericordia, pazienza, modestia e impassibilità, pace interiore, fermezza, un animo lieto, assenza d'ira, castità e forza, chiarezza d'intelletto e un cuore quieto: queste sono le qualità di tutti gli esseri che vanno incontro a una nascita celeste». Ciononostante non è il peccato il potere in ultima istanza nemico della redenzione, e *la virtù da sola non redime*; decisive sono piuttosto *l'ascesi e la contemplazione passiva*. Questo insegnamento che fugge dal mondo e che pertanto è del tutto spirituale venne alla lunga poco disturbato dai pur esistenti pensatori irreligiosi e materialistici dell'India. Poiché esso mantenne come non altro il popolo nella pazienza, a vantaggio di una società schiavile e dispotica di lunga durata, e il quietismo (in cui da ultimo sfociò addirittura la favolosa tecnica di volontà dello yoga) distolse parimenti l'intelligenza da ogni volontà di mutamento sociale. Ciò già nelle *Upanishad*, e ampiamente poi nei precetti del Buddha, alieni da ogni azione e legame col mondo. L'eticità migliora qui bensì il karma, cioè la causalità di rivalsa e ricompensa sussistente tra le azioni di una precedente incarnazione e lo stato, e anche il rango, di una successiva; ma l'eticità non mette ancora fine alla circolarità delle rinascite. Solo l'illuminazione lo farà, in modo che, insieme con la volontà in genere, cessi anche la cattiva volontà, anzi diventi indifferente, e che con la globale indifferenza rispetto al mondo sorga anche l'indifferenza morale: al santo è lecito commettere ingiustizia perché egli non può commetterla affatto. Egli è scampato all'etica di rivalsa del karma, e dunque all'esigenza etica: «nel santo non permane azione». A ciò si associa nel buddhismo, seppure non nella dottrina indù, un'indifferenza molto più sublime: *quella nei confronti degli dèi*. Il santo si lascia alle spalle anche gli dèi, anche di fronte al mondo celeste si testimonia un ancor più radicale acosmismo. Perché quel mondo è pur sempre mondo e così l'immagine di desiderio del nirvana, eretta contro la morte come contro la vita, diventa a suo modo atea. E diventa atea perché acosmica, poiché per il santo sia il mondo sia il sopramondo sono

entrambi illusioni. Quando il Buddha si alzò dall'albero sotto il quale era diventato un illuminato, gli dèi si inchinarono davanti a lui, anzi un discepolo del sublime insegnò poi al re degli dèi le leggi di ciò che è transeunte, cui anche gli dèi sono soggetti. Il santo indiano non conseguì il suo stato attraverso la grazia e non si eleva soltanto sopra gli angeli, come il cristiano, egli è invece il «Tathagata», cioè colui che si redime da sé, mentre anche il re del cielo, giù giù fino al pullulare delle divinità locali e funzionali, appartiene al samsara, al mondo apparente che è ai piedi del santo, anzi che per lui è già passato. Anche il paradiso, che secondo la dottrina indù accoglie i quasi perfetti, è un paradiso finito, insieme con la sua «celeste musica di cinquecento voci», e passa insieme con l'ignoranza cui il samsara deve la sua esistenza. L'inferno però è il samsara stesso, l'esistenza mutevole, il regno interminabile delle rinascite, la cui raffigurazione nell'arte indiana rappresenta senz'altro l'inferno.²⁶ Shiva, il demone della trinità indù, porta, insieme con il collare di teschi, il lingam quale simbolo della generazione; e Krishna nell'XI canto del *Bhagavadgita* mostra ad Arjuna la corrente della vita come un orrendo miscuglio di mattatoio e clinica ostetrica, quale abisso infernale che divora i suoi parti e partorisce il suo cibo. E da questo pessimismo, ora più anticosmico che acosmico, nasce anche la differenza della dottrina indiana della metempsirosi rispetto alle sue riprese europee, particolarmente nella Cabbala, e alla loro *asserzione* del ritorno. Quel che agli indiani appare inferno, «la ripetuta trasposizione delle anime», la Cabbala la chiama invece una «misericordia di Dio nei confronti di Israele». Una misericordia in quanto all'uomo, mediante la metempsirosi, viene data più di una sola vita per il perfezionamento attivo delle sue attitudini. Al buddhismo però è completamente estranea questa valutazione morale-strumentale della ruota delle nascite; certo esso non riconosce alcun Dio che sia in grado di mostrarsi misericordioso nei confronti di uno che percorra il sentiero della perfezione. Il nirvana mette fine, una volta per tutte, a vita e morte, storia e rinascita, morale terrena e ricompensa celeste al tempo stesso; la vera immortalità è l'estinzione di mortalità e immortalità, alla radice che si ritiene identica per entrambe: la «sete», la «spinta». Solo l'induismo conosce molti altri scopi del desiderio all'infuori del nirvana, all'interno di mondo e sopramondo. Certo in modo che anche qui i desideri mirano in ultima analisi al riposo, anzi le ricompense per i

pii sono graduate secondo la misura della quiete. La dottrina indu promette in basso una rinascita in una situazione più felice dell'attuale; più in alto, rinascita in un paradiso da creatori, però per un tempo limitato e in modo che poi riavvenga una nascita sulla terra; ancora più in alto, un'assunzione temporalmente illimitata alla beata presenza di un dio sopraterreno (Vishnu), dunque immortalità dell'esistenza individuale nell'Unico o nel nirvana (ma nell'induismo quest'ultima meta del desiderio non è completamente ortodossa). Il buddhismo invece limita i beni intramondani così come extramondani ai laici pii; la meta stessa ne è per esso semplicemente distanziata. In quanto appunto astrazione radicale che spiana sia l'ente sia l'illusione teistica -come se fossero la stessa cosa - a parvenza di un rumore e ammette come verità solo l'omissione. Il nirvana resta unicamente *annichilamento di esistenza in entrambe le forme*: estinzione sia della terra sia del cielo.

In che maniera questo stato, se viene raggiunto già prima della morte, si distingue dal semplice sonno profondo? Il controllo fino alla sua abolizione della volontà, presso gli indiani ha vari gradi; solo l'ultimo conduce fuori della «sete». Gli yogi esercitano uno stupefacente potere sul respiro e sulla circolazione del sangue; essi conoscono la rigidità esteriore e il «silenzio interiore del corpo». Ma a tutto ciò si aspira solo per dare allo yogi un potere straordinario, soprattutto di azione a distanza, effettivo o fittizio poco importa. Tutto resta nel mondo della volontà, per di più potenziato; inoltre resta nel contesto dell'io, seppur certo non nel senso europeo della parola. La vera e propria meditazione, come il buddhismo l'insegna, intende tutt'al-tro: lo svuotamento della coscienza per far spazio all'«atman», cioè per il sé superiore all'anima individuale, dovunque identico nell'essenza e unico. Il buddhismo non conosce un io nel solido senso europeo; e l'essenza che si incarna in nuove nascite non è la precedente persona umana. E non può esserlo già perché la dottrina buddhista della metempsicosi prevede per i grandi peccatori anche una caduta nel regno animale, giù giù fino all'incarnazione più bassa: il verme nell'ano di un cane; dove il cambiamento può essere così drastico, l'io umano non può essere o restare un supporto. Portante e giacente al fondo può essere unicamente la «sete» di esistere; solo essa, non appena un individuo si scompone nella morte, può farne comporre un altro, gravato dal karma del precedente. Anche l'io è un'allucinazione, esattamente come vengono definite allucinazioni

le esperienze del preteso io dopo la morte, senza considerare che è affare esclusivo dei preti farne l'elenco. Proprio l'allucinazione ben descritta viene usata nel buddhismo per condurre attraverso l'allucinazione stessa. C'è così l'esercizio dello yoga Kundalini quale tirocinio nei processi del morire, affinché il morituro si innalzi presto al disopra delle sue immagini ingannevoli. Particolarmente istruttivo a questo proposito è il libro tibetano dei morti, edito da poco, un'istruzione o comunicazione, per la verità tarda e non proprio riempita dallo spirito dell'Illuminato, tuttavia uno stupefacente documento della credenza indiana nella cura delle anime oltre la morte sulla base della teoria delle allucinazioni. Il *Libro dei morti* (Bardo Thosgrol) data dall'VIII secolo della nostra era, venne messo per iscritto dal fondatore del lamaismo, il prete buddhista Padma Sambhava e non intende essere niente di meno che una guida dell'io-cadavere attraverso «i quarantanove giorni fra morte e rinascita». La guida avviene col prete che sussurra in continuazione al morto, nel suo stato intermedio, una specie di istruzioni di viaggio sulle esperienze di paura e di allettamento che emergono ogni giorno; e con la spiegazione che gli dà di queste esperienze appunto come di pure allucinazioni. In tal modo il morto viene liberato dai suoi angosciosi sogni postmortalì, per tal via deve venir salvaguardato soprattutto dagli allettamenti di una cattiva rinascita che si veste di manifestazioni tentatrici, tanto più false, doviziose e pericolose quanto più l'anima, nell'arco della reincarnazione, si avvicina al samsara terrestre. Il buddhismo classico non conosceva le pratiche di un tal libro dei morti, però la teoria delle allucinazioni dell'io e del samsara, che anche nella morte dipinge all'io immagini ingannevoli, ha, nonostante tutto, un'origine classica. E per Buddha l'allucinazione nella personalità non si dissolve con la morte, ma con la fine del volere: «L'annientamento assoluto, il rifiuto, il distacco, l'annullamento, la rinuncia di questa sete appunto, ciò, fratello Visakho, è l'annientamento della personalità, ha detto il Sublime» (*Die Reden Gotamo Buddhos*, tradotti da Neumann, I, p. 692).²⁷ E quel che segue dopo questa dissoluzione, il nirvana, può meno che mai essere equiparato a situazioni dell'esistenza corporea, cioè del complesso di individuazione, o anche solo venir spiegato sulla loro base. Il nirvana non è un sonno profondo e meno che mai morte; questa infatti fiorisce per l'uomo comunque ed esclusivamente dalla volontà di vivere. Buddha non

significa l'addormentato ma «il completamente desto», e il nirvana non promette all'uomo un aldilà né un cielo degli dèi, né ha più niente in comune con l'aspetto terreno rispetto alla morte e al dopo-morte. Esso è l'immagine di desiderio dei desideri dimenticati, eliminati alla radice, è il prezzo di chi si è distolto, «che senza tormento di sé, senza tormento degli altri, già in vita è spento, estinto, raffreddato, in sé beato, con l'animo santificato» (*Reden*, II, 160).²⁸ Un sonno profondo possono averlo gli dèi indù, che fanno parte del mondo, e quando tale sonno vi appare, fa l'effetto di cosa primitiva e comica, non scampata. Quale contrasto di valori tra il Buddha, sprofondato in assenza di mondo, e quel dio indù, che da eoni giace anche lui nel sonno ma in una pigrizia mondana: il capo, il corpo, i piedi poggiano in grembo alle sue donne, incessantemente un lago di zucchero e latte fluisce nel dio - il sonno profondo in questo grottesco divino è posto come a contrasto col nirvana, che si riposa verso il nulla e nel nulla. Proprio per il suo acosmismo e per l' incomparabilità che vi è fondata il nirvana viene lasciato così totalmente indeterminato. In negazioni sempre ripetute, che a loro volta si cancellano, si chiama solo «disperdersi» o «estinguere» oppure «dissoluzione delle illusioni» oppure «cessazione della sete». Al massimo il Buddha fa cadere in questa pace un riflesso da un vuoto specchio d'acqua o dall'etere; perciò il nirvana è chiamato anche «bonaccia interiore» oppure «beata serenità nell'unità dell'animo». Ma quest'ultima denominazione è limitata unicamente alla via verso il nirvana; essa è perciò considerata psicologia mistica, dovunque affine a se stessa, e perciò può rammentare, quale «unità dell'animo», la «scintilla» di Eckart oppure la «fortezza nell'abisso dell'anima», ma non viene affatto considerata il contenuto mistico del Buddha. Questi, nonostante la sua dottrina per cui l'«illusione del non sapere» è la peggiore, nella sfera mistica ha liquidato ogni meditazione in quanto dannosa alla salvezza; soprattutto l'indagine sul nirvana era, per il corretto buddhismo, quasi eresia. Il nirvana non può in ultima analisi essere pensato nemmeno in connessione con la mistica, al di là della semplice psicologia mistica. Con denominazioni a noi note dalla mistica di tutti i luoghi e che in Europa sono state formulate soprattutto da Plotino, esso può essere chiamato il semplice, il non composto, soprattutto l'ineffabile.

Ma dall'ineffabile della mistica il nirvana è diverso già perché

la delizia per il «puro nulla» in Plotino, nei sufi, in Meister Eckart è estatica e il nirvana invece è la freddezza stessa. Dunque è come anti-immagine di desiderio che deve qui offrire consolazione la più remota immagine di desiderio che gli uomini abbiano elevato contro la morte, o meglio contro quella mutevole esistenza che come suo risvolto include la morte. Non altrimenti è inteso anche l'apparente riferimento al mero superamento della morte quando Buddha, svelando pedagogicamente la freddezza, dunque senza freddezza, grida ai monaci cui reca per primi il suo insegnamento: «Prestate ascolto, monaci, l'immortalità è stata trovata»; oppure quando un indisconoscibile giubilo proclama: «nel cieco mondo rimbombi il tamburo dell'immortalità» (*Reden*, II, pp. 581 sgg.).²⁹ Questa specie di risveglio però non ha proprio niente in comune col superamento della morte e con l'immortalità intesa come resurrezione e addirittura vita. Qui è piuttosto quell'immortalità senza mortalità e immortalità, che Buddha vuole del resto aver trovato per primo, quale novum della pace sia sopra la morte sia sopra la vita e il cielo. «Prosciugata è la nascita, completata l'ascesi, svolta l'opera, questo mondo non è più»: cioè come immortalità nel nulla *assoluto*, come superamento di desiderio del nulla *privo di valore*, quale la vita è per Buddha, e del nulla *ingannevole* che la morte rappresenta per Buddha.

III. EUTANASIE ILLUMINATE E ROMANTICHE

Lo spirito libero come spirito forte

Già spesso ciascuno si alzava da tavola e riposava. Alla mente illuminata appariva saggio familiarizzarsi con questo caso anche nella morte. Ciò appariva non soltanto saggio ma anche piacevole; poiché se la vita si spegne come la candela nella sala e si diventa il dormiente su cui nessuno ha potere, allora cade anche l'inquietudine di quel che può succedere. Così dolcemente piatto è il lenimento che la mente illuminata cominciò a sentire e che le addolciva la propria stessa fine. Le appariva insensato credere che un uomo, che solo da poco era sorto dal nulla, dovesse essere immortale. Le appariva particolarmente insopportabile credere che azioni finite vengano scontate con punizioni; o anche ricompense,

infinite. Se cadeva la prospettiva di venir risarcito dopo la morte per il proprio buon comportamento, cadeva però anche la ben più grande e frequente paura dello scotto dei peccati. Gli spiriti liberi venivano così liberati da una paura che per di più aveva fatto irruzione nella consueta paura della morte e l'aveva di gran lunga superata. Ritenevano uno scambio niente male acquistare una distensione smisuratamente lunga contro il breve shock del morire. Quanto grande fosse il lenimento non possiamo più immaginarlo a sufficienza, oggi che la palude infernale non fuma più davanti agli occhi e al loro dilatarsi. La seconda morte infernale scompariva, restava solo la prima, naturale; e che non restasse nient'altro, che ogni dopo fosse fantasma e fiaba, lo spirito libero doveva provarlo nella sua ultima ora. Per questo si chiamava anche spirito forte, egli dava la prova di se stesso, se nella morte non strisciava ai piedi della croce. Certo restava amaro non diventare altro che l'imputridire di se stesso, ma il post-uomo si sentiva sicuro di non venire in tal modo purificato dalle fiamme o magari essere permanentemente cotto nello zolfo dell'aldilà. Il nulla, che veniva creduto, anzi sperato, imminente non era così semplicemente il nulla in cui la vita termina. Scompareva la paura di essere disturbato, nella tomba e dopo, ancor più di prima.

Il giovinetto con la fiaccola capovolta e con la nuova fiaccola accesa

L'impulso successivo si mosse nella direzione di rendere il morire anche bello. Ciò riuscì nel modo migliore invocando la morte addirittura come sorella del sonno. Se l'ultimo vestito non ha tasche, adesso gliene vennero aggiunte e riempite di papaveri variopinti. Bravi consolatori borghesi assunsero dall'artigianato l'espressione «riposo serale» e ne vestirono la morte. Come un uomo, diceva Hippel, la sera depone i suoi vestiti, altrettanto a modo, o no, morrà. Oppure, come un'opera diurna ben compiuta dà un sonno lieto, così una vita ben spesa dà una morte serena. Soprattutto non dovrebbe degenerare, per così dire cadere troppo lontano dal tronco; anche la morte restava nel contesto mondano. Dal mondo della luce, anche se della più piccola, non doveva dunque cader fuori nemmeno la morte; questa viene omogeneizzata senza fratture. E così proprio Leibniz aveva dalla

sua la repulsione dell'illuminismo contro il salto (in cui si sospettava un momento di aldilà), quando nella sua legge della continuità senza lacune incluse anche la morte. Questa legge mitigava anche il più repentino colpo di martello: morire diventò ora semplice passaggio da idee chiare a idee vaghe, dall'«evoluzione» all'«involuzione». Leibniz lasciò bensì alla persona ancora memoria e coscienza di sé nel ripiegamento (involutio), però la sua immagine della morte ha agito soprattutto come semplice modificazione della vita delle idee; del resto anche tutte le monadi delle cosiddette cose morte si trovavano in stato di sonno psichico. La pace eterna non aveva più bisogno ora d'aspettare un tribunale nell'aldilà, essa era a suo modo già nel cadavere stesso. L'analogia sonno-estinzione toglieva alla vista anche l'orrido scheletro, guida omni-svalutante delle medievali danze macabre. La maggiore influenza la esercitò il saggio di Lessing del 1769: *Come gli antichi hanno rappresentato la morte*; lo si può definire al tempo stesso uno dei più calorosi scritti polemici antichisti contro il medioevo. Esso consola con un criptico scambio di emblemi, con l'abbandono della clessidra e della falce a vantaggio di una bell'immagine amichevole: il genio con la fiaccola abbassata. Lessing rinnovò così non soltanto l'equiparazione morte-sonno, che in poesia risale fino a Omero e in filosofia era già data nell'«involuzione» leibniziana; ma espunse dall'immagine della morte appunto gli ultimi riflessi del gotico. Al suo posto ne pose una comprensibile e bella, classicistica, eminentemente estetica, in cui la fiaccola spenta agisce con l'immanenza del sipario che cade a spettacolo finito. Anche se non manca l'elegia e anzi se nemmeno un'obiezione alla religione cristiana «rettamente intesa» è voluta da Lessing: «La Scrittura parla di un angelo della morte; e quale artista non preferirebbe dipingere un angelo piuttosto che uno scheletro? Solo la religione male intesa può allontanare dal bello; ed è una dimostrazione a favore della religione vera, rettamente intesa, se essa ci riconduce dovunque al bello». In questo modo l'immagine della morte diventò, bene o male, un'immagine *estetica* di desiderio, un'immagine con una velatura estetica. La massa orrenda rimase, però venne coperta; così non comunicava orrore col suo apparire e dietro l'apparenza pareva praticamente non più presente. Il genio della vita, che le antiche testimonianze addotte e interpretate da Lessing mostrano, mette fine da solo al fuoco della sua fiaccola, come se fosse musica che si spegne o una poesia che

trapassa nel silenzio. Del saggio di Lessing Goethe ha lodato soprattutto il suo aver condotto l'equiparazione col sonno esattamente dal lato che tranquillizza esteticamente, anzi delizia, e di aver bandito lo scheletro. Il genio con la fiaccola rovesciata, paragonato al cadavere non altrettanto bello e anzi putrescente, fa un effetto visibilmente utopico. La morte viene abbellita a forma mitissima della vita-desiderio non disturbato, non greco ma grecizzante, non visitato da vapori di tomba o addirittura da fumi d'inferno.

E le cose non si fermarono qua, la fiaccola doveva venire riaccesa. Anche se assolutamente solo per riapparire in un aldilà che non viene abbandonato dal morto. La liberazione dall'aldilà, propria degli spiriti liberi, aveva già fatto la sua opera in Lessing e a maggior ragione in Goethe. Ora non si trattava più di ripetere che non c'è anima o che non resta anima dopo la morte; a una pienezza di vita che voleva mettersi progressivamente in moto, questa professione di fede appariva non soltanto un po' misera dopo che si era conseguita la liberazione dall'aldilà, ma, già o di nuovo, anche spaventevole. In definitiva era di nuovo lo scheletro, seppure senza inferno; lo spegnersi del fuoco eterno era comprato con il divenir polvere, di cui aveva già parlato anche la Bibbia nelle sue parti più antiche. Davanti alle paure della putredine e a tutta la svalutazione che lo scheletro rappresentava come residuo o nocciolo dell'uomo, si era posto appunto il genio con la fiaccola capovolta. Egli era in parte una pia fraus di tipo nuovo, estetico-anticheggiante, in parte però anche sentimento di sé, un attivo sentimento del proprio valore, che non voleva capitolare davanti al nulla. E fu una conseguenza di questo sentimento attivo se sia Lessing sia Goethe, nonostante tutto, tornarono a parlare di un risveglio: non tanto come risveglio di un puro continuare a vivere ma soprattutto come risveglio di un *seguire a operare*. A operare immanentemente, si capisce, il carattere di aldilà resta, inferno e paradiso non hanno posto. Ma proprio il desiderio di aldilà, in quanto attivo e insaziabile, indusse Lessing a una speranza molto più spinta dello spegnersi in bellezza della fiaccola. Lo indusse appunto all'ipotesi di desiderio del suo sempre rinnovato accendersi, in breve alla ripresa di una credenza che proprio non ci si aspetterebbe di incontrare nell'illuminismo. Si tratta della credenza nella metempsicosi: «Questa ipotesi», chiede Lessing, «è tanto ridicola forse perché è la più antica? perché l'intelletto

umano, prima che i sofismi della scuola l'avessero distratto e indebolito, vi aderì subito?». Gli ulteriori paragrafi dell' *Educazione del genere umano* legano al lento passo della storia un'anima altrettanto lungamente durevole, sempre di nuovo emergente: «Perché non dovrei tornare finché sarò capace di conseguire nuove conoscenze e nuove abilità? Porto via tutt'insieme tante cose che forse non valga la pena di tornare?». Ciò era detto unicamente in vista del seguitare a operare, del perfezionamento, ma certo anche teoreticamente Lessing poteva disporre di varie riflessioni dell'epoca, che rinfrescavano l'antichissima ipotesi. La dottrina della metempsicosi si raccomandò a un'epoca tanto individualistica quanto amante del progresso e che collegava questi due fili attraverso tutta la storia. Lo stesso Hume, tanto più scettico di Lessing, notava nel suo *Saggio sul suicidio e l'immortalità* che la dottrina della metempsicosi è l'unico sistema di questo tipo cui la filosofia possa dare ascolto. Lessing venne per di più sostenuto nella sua esaltazione dalla parte più inattesa, cioè dall'illuminismo sensualistico nella sua forma fisiologico-psicologica. Le *Palingénésies philosophiques* di Bonnet, del 1769, note a Lessing, proprio perché l'anima è legata al cervello ed esiste solo materialmente le avevano ascritto la tendenza a entrare in un corpo nuovo dopo la morte di quello vecchio. Questa fantasia fisiologica Lessing l'aveva ora accresciuta esattamente della sua fantasia storica, attivo-postulativa. La ruota delle nascite non appare più una ruota di irretimento, come presso gli orfici e ancor più in India, ma viene invece sostenuta produttivamente. La metempsicosi viene valutata come, in secoli più vicini a Lessing, dai rosacroce e dai cabbalisti: quale strumento di possibile miglioramento in più di una vita. Questa è la parte attiva nell'immagine di desiderio di Lessing, è la volontà della speranza di partecipare all'accadere umano dall'inizio alla fine. Nella fiaccola riaccesa si ha la stranezza di uno sviluppo insaziabilmente applicato all'uomo. Ma soprattutto la dottrina della metempsicosi garantiva a individui dalle esigenze di attività e di futuro sul tipo di Lessing la splendida visione di un'effettiva presenza in tutte quante le epoche della storia. Per cui anche la storia più lunga e lontana sarebbe attivamente e vivibilmente quella del ritorno dell'uomo e non soltanto quella di un'umanità meramente astratta: «Che cosa ho da mancare?», conclude perciò Lessing, «non è mia tutta l'eternità?». Ora l'anima non va solo passivamente attraverso

i corpi come un sasso lanciato di piatto saltella più volte sull'acqua, ma in maniera attiva e intervenente, alzando personalmente i calici, va attraverso le lontananze dell'accadere affinché tutta quanta l'eternità appartenga all'uomo. E quel che qui in Lessing è la *storia*, per la così affine volontà di operare goethiana divenne il *cosmo* quale laboratorio postmortale. «L'immagine commovente della morte», dice il parroco in *Arminio e Dorotea*, e lo dice sorridendo, «non è uno spauracchio per il saggio, né una fine per il pio»: ma nel mondo goethiano non era la fine nemmeno per il saggio. Anche qui la fiaccola della vita, almeno per spiriti eccelsi, doveva seguire ad ardere in altri luoghi del cosmo, con uno spostamento di anime nello spazio. Pertanto il settantacinquenne Goethe parlò a Eckermann del suo fermo convincimento «che il nostro spirito è un essere dalla natura indistruttibile, che seguita a operare nei secoli dei secoli, è simile al sole, che solo ai nostri occhi terreni appare tramontare, ma in verità non tramonta mai e invece seguita incessantemente a brillare». E così Goethe riteneva la natura in dovere di assegnargli un'altra forma di esistenza, se quella attuale non era più capace di reggere il suo spirito. Qui, accanto al disagio per l'opera incompiuta, agisce un sentimento centrale di forza, che anche di fronte alla morte vuole ammettere solo la *metamorfosi*, la forma formata dell'essere, di una specie intramontabile che si sviluppa vivendo. In tutto ciò resta conservata l'immanenza, anche in una trasmigrazione onirica sulle stelle; e perfino un cielo in cui gli affari dello spirito proseguissero e per cui il sole fosse una metafora non uscirebbe fuori dal cosmo, in questa metempsicosi che Goethe pensava solo spazialmente. In Goethe comunque il mero aspetto postulativo è conservato esattamente come in Lessing: oltre la giustificata esigenza del soggetto etico-attivo, o al massimo oltre il dovere della natura a soddisfarla, non v'è certezza di un continuare a operare. Sia Lessing sia Goethe si trovano in ultima analisi pertanto nello spazio che Kant, anche in considerazione dell'immortalità, ha separato dal presente spazio dell'essere, assegnandolo allo spazio del postulato. Infatti Kant, lontano dalla metempsicosi mitologica, però moralmente assai vicino alla fiaccola riaccesa, ammette esclusivamente una prova morale per il perdurare individuale: questo deve esserci affinché la virtù consegua la felicità di cui è degna e di cui in terra così di rado partecipa. Ciò suona come un rinnovamento della dottrina morale dell'immortalità del profeta

Daniele, ma a differenza di questa sospende ogni certezza ontica. Anche la versione kantiana del continuare a operare è immanente: essa è unicamente un'espressione per dire che un essere finito pone a se stesso nella legge etica un'esigenza infinita, per assolvere la quale ha bisogno di una via infinita. Questa immanenza non si colloca bensì nella storia, come la metempsicosi temporale di Lessing, e ancor meno ha posto nel cosmo, come la metempsicosi spaziale, lo spostamento goethiano delle anime; ma ha sede nel fenomeno della stessa *eticità*, nel processo del completamento etico, divenuto completamente non visivo. Questo completamento era anche preordinato all'utopia di Lessing e di Goethe; in Kant esso è l'alfa e l'omega per cui il genio della vita, proprio come quello dell'eticità, non fa spegnere la sua fiaccola. L'immanenza, senza inferno e senza cielo, «senza fantasticare di mostri ultraterreni, negativi o positivi», è però così densa che nella durata postulata. Kant non vede assolutamente altro che la collocazione morale della nostra esistenza, estesa nella forma del tempo. Quella stessa durata è in verità tutt'uno con la collocazione etica, temporalmente estesa per l'intelletto umano e invece concentrata in sé per un intelletto infinito. Da qui il rovesciarsi finale di ogni panorama da ascesa, nonostante ogni progresso: «A un essere razionale, ma finito, è possibile soltanto il progresso all'infinito dai gradi inferiori ai superiori della perfezione morale. L'Infinito, per cui la condizione di tempo è niente, vede in questa serie, per noi senza fine, l'intera conformità alla legge morale» (*Kritik der praktischen Vernunft, Werke, Hartenstein*, v, p. 129).³⁰ Per metempsicosi, trasposizione di anime e simili, tutto quel che Kant chiama esaltazioni teosofiche, qui non c'è alcuno spazio. Cose del genere sono per Kant oltrepassamenti semplicemente inammissibili dell'esperienza meccanica, l'unica scientificamente esistente. Tanto più vivacemente Kant era d'accordo con Lessing e Goethe nell'idea della volontà di proseguire nell'operare, basilare per l'uno come per gli altri, come postulato pratico. E il silenzio dietro la fiaccola spenta si riempiva, nuovamente o pur sempre, con una buona dose di speranza. Di speranza per uno stato non garantito, però possibile, in cui la morte non è l'ultima parola e la disposizione etico-razionale conserva il suo senso.

Dissoluzione nel cosmo, ritorno letale alla natura

E così l'impulso a render bello il morire venne molto superato. Ma certo nonostante ciò la morte come sonno rimase, e proprio nell'età sentimentale. Essa come poche altre ebbe l'esperienza del cimitero come tale e lo visitò. Quel che nella vita non era stato dominato sembrava pur sempre dimenticato accanto alla tacita tomba, che riposa così in pace. Vi si aggiunsero immagini affini di desiderio, prese dall'esperienza paesistica, incipiente nel XVIII secolo, di una specie *estranea all'uomo*, solitaria e sublime. In questa il morente deve dunque migrare e vi arriva proprio polverizzandosi in cenere. Così Young cantò allora la notte e i tumuli «sotto cui la chiacchiera è ammutolita». Così Klinger, sebbene pieno di vita come pochi, ha ipotizzato l'ottimo nel pallido cadavere, «nell'argento e nella luna di cui è illuminato, senza farsi inutili inquietudini». Sul nulla dopo la morte, come l'avevano teorizzato i materialisti, un naturale Tutto venne posto e legato col nulla proprio da uomini cui era lungi ogni esaltazione. Per esempio nel successivo sfogo di Lichtenberg (esso anticipa desideri dissolutori del XIX secolo): «Dio mio, quanto desidero l'attimo in cui per me il tempo cesserà di essere tempo. In cui mi raccoglierà il grembo del materno Tutto-e-nulla in cui dormivo quando l'Heimberg (vicino a Gottinga) veniva lambito dal mare, quando Epicuro, Cesare e Lucrezio vivevano e scrivevano, quando Spinoza pensava il più grande pensiero mai venuto in una testa umana». Il Lete sfocia nello Stige e lo Stige è il fiume stesso del mondo, il nulla e Tutto dalle cui acque ogni vita è cancellata mediante il risarcimento della morte. In tutto agisce lo sfondo del Tutto, che resta e riempie tuttavia il nulla in modo che vi si può guardare composti, anzi con una specie di giubilo composto. La pietas verso il mondo vuol così togliere le spine alla morte: e il più degno atteggiamento di questa specie apparve nel XIX secolo in Gottfried Keller e nelle sue figure; tanto più in quanto l'anelito inorganico eliminò bensì ancora più virilmente che in Lichtenberg l'elegia con cui era stato avvicinato nell'epoca sentimentale, non però la rassegnazione, che denuncia quanto sia costato l'accostamento della tomba a una natura ben altrimenti morta.

Il ritorno alla natura, nella sua edizione letale, viene sostenuto così come l'aveva sostenuto Lichtenberg, ma con l'aggiunta di un tentato amor fati. In attesa delle cose che verranno o non verranno, in Keller viveva la disponibilità al vuoto amichevolmente ampio

del nulla, così come all'infinità cosmicamente popolata. Nuova diventa l'immagine del viaggio, osservando i morti stessi in un obitorio «in cui essi, di tutti i ceti e le età, giacevano stesi come mercanti che attendono il mattino o emigranti che nel porto dormono sulle loro quattro cose». La disponibilità al nulla nel mattino che viene è, in tutto ciò, solo disponibilità a un nulla individuale, previa conservazione dell'universum, che anzi comprende in maniera tanto più confermata e profonda. Questo disamore per la coscienza dalla breve durata, questa inclinazione al regno dei morti per tutta la vita, agisce nella maniera più commovente nella figlia del conte in *Enrico il Verde* (iv, cap. 11), che è per di più una trovatella: «Tutta la fugace esistenza della nostra personalità e l'incontro di questa con le altre cose fugaci, animate e inanimate, il nostro lampeggiante e scompaiente danzare nella luce del mondo ha per lei un tenero, leggero afflato, ora di dolce mestizia ora di graziosa allegria, che non lascia sorgere l'oppressione delle pesanti pretese del singolo, mentre invece l'essere complessivo sussiste». Proprio questo resta lo sfondo: la sussistenza dell'essere complessivo; una regola cosmica sulla cui base le deviazioni individuali si correggono attraverso la morte. A meno che l'individuo non venga trascinato dal tutto in una comune infinita, in un viaggio attraverso la miriade di stelle, anzi dello stesso sistema stellare. Certamente qui - in estensione del celeste viaggio gnostico-dantesco al mondo stesso - la miriade di stelle è pensata quasi come gigantesco corteo, come eccesso della dimensione profonda, che per l'individuo in terra era così limitata. La disponibilità a questo viaggio appare nella veste più sublime in una preghiera scritta da Gottfried Keller poco prima di morire; la legge morale e il cielo stellato vi diventano tutt'uno. Qui l'addio è ingresso nel mondo, col mondo, nel lontano cosmo semplicemente: «Orsa maggiore, possente costellazione dei Germani, che con costante corso silenzioso percorri nel cielo davanti ai miei occhi il tuo splendido cammino, sorgendo da oriente a ogni notte. Va e torna ogni giorno! Guarda la mia serenità e il mio occhio fedele che ti segue da tanti anni. E se sono stanco, accogli l'anima, così leggera di valore ma anche di malvolere, accoglila e falla viaggiare con te, innocente come un bimbo che non appesantisce il tuo raggianti timone - di là! Osservo in profondità dove stiamo andando». Questa meravigliosa preghiera ha la peculiarità di collegare l'intesa dissoluzione nel tutto infinito con una specie di

intenzione infinita del verso-dove-però di un verso-dove cosmico, cosmomorfo. Quanto diverso è il cosmico viaggio kelleriano, per quanto romantico, dall'antico sfondo chiesastico del letto di morte «in cui», secondo la descrizione che ne fa ancora Jean Paul, «dietro il lungo sipario nero del mondo degli spiriti si vedevano correre figure affaccendate con luci; in cui per il peccatore si scorgevano zampe spalancate e famelici occhi spiritati e un inquieto aggirarsi, per il pio invece segni fioriti, un giglio o una rosa al suo banco in chiesa, una musica ignota oppure la sua figura raddoppiata». Non è la persona che in Keller seguita a operare nell'universo, bensì l'universo che seguita a operare nella persona, in una persona totalmente polarizzata che non appesantisce il raggianti timone nemmeno col suo valore. Così l'utopia del viaggio diventa sul serio dissoluzione nell'infinito, che non è più commisto di vita: l'Orsa maggiore è universum senza coscienza e senza scala. Questa è una seduzione che non si erge contro la morte nemmeno come evocata controutopia, ma la prende come luogo d'uscita verso un culto stellare sempre allettante. Verso una partecipazione a questo scintillio che il cristianesimo non ha annientato e che anzi si fa luce come seduzione nel bel mezzo della Bibbia. Giobbe contava a propria gloria di non venerare i corpi celesti; tanto allettanti erano essi, più dello spirituale, invisibile Dio. «Quando vidi la luce irraggiare, e muoversi la luna piena, il mio cuore non si lasciò convincere in segreto e non gettai loro alcun bacio con la mano» (Gb. 31, 26 sg.); ma gliene gettò l'immanenza e la morte parve suggellare la dedizione. Paesaggio accoglami diventa qui la parola d'ordine, molto al disopra e al di là della metafora e dell'equiparazione del sonno, molto addentro al rigido e grande. L'equivoco nel concetto di morto, che indica sia il cadavere sia la natura inorganica, fece il resto per collegare la morte col sentimento panico. Per collocarla, tentatrice e non soltanto consolatrice, nel cosmo inanimato, come sposalizio con esso.

Ciò in cui l'uomo non è, attira qui dunque assai stranamente nel proprio interno. Due testimonianze chiariscono infine come stanno le cose con l'equiparazione della morte con il Pan. Una testimonianza si annida nello *Erlkönig* poiché in questo non c'è soltanto l'orrore e l'inutile cavalcata per la vita. E nemmeno soltanto il demonico allettamento che sussurra attraverso l'orrore e promette fiori variopinti, veste d'oro, danza degli elfi. Bensì quel che oltre a ciò il re degli elfi ha da dare è - la striscia di nebbia, il

luogo buio, e il suo tessere attrae molto più profondamente del re degli elfi. Che il vento sussurri solo tra foglie secche, che solo i vecchi prati appaiano così grigi, questo rinvio a vento e prati, che in apparenza dissolve la spettralità e in apparenza caccia via le immagini spettrali dell'allettamento, accresce, anzi fonda invece la spettralità come allettamento. Infatti vento, prati, notte allontanano dal figlio della morte solo quel po' di vita che il re degli elfi offre e il suo oro, già così pallido; tutt'altro piacere sorge dallo scenario, da quello veramente morto. Il sognare la striscia di nebbia si rivolge all'anelito di divenire quella stessa striscia, è lo stesso incomprensibile e segreto paesaggio di morte, che nella poesia di Goethe è di per sé costrittivo. Dietro la forza del re degli elfi c'è quella degli elementi, c'è lo Stige lungo il quale stanno i vecchi salici, c'è il silenzio delle pietre, la cui esperienza viene attraversata da questa specie di utopia di morte. L'altra testimonianza di questo silenzio la dà la *Morte di Empedocle* di Hölderlin; la morte è tra le fiamme dell'Etna. E il mondo morto, il preteso mondo sotterraneo appare a questa specie di anelito assolutamente come tutto il mondo, anzi come il mondo nella luce. Il congedo dall'essere uomo diventa così un congedo dalla mediocrità connessa alla vita: «Che santo sia, quando deve succedere, / il temuto, e che splendidamente accada». Già prima di andare alla morte, l'eroe desume la metafora per la sua migliore esistenza dal mondo extraumano, puramente formato, prismatico: «O arco d'iris! Fra acque / precipitanti, quando l'onda in nuvole d'argento / vola, come sei tu, così è la mia gioia!». La morte nell'Etna celebra completamente le nozze con la natura ed espia il superomismo che da essa è uscito e voleva sopraffarla. L'antico accordo fra uomo e terra, anzi fra terra e cielo, arde nella morte quale fiaccola non rovesciata: «Se ora, troppo solo, / il cuore della terra si lamenta e, / ricordando l'antica unità, l'oscura madre / stende all'etere le braccia di fuoco / e ora il sovrano viene nel suo raggio, / allora lo seguiamo, come segno / che siamo suoi parenti, giù nelle sante fiamme». L'ardente Uno-Tutto, che doveva rivelarsi a Empedocle, era certamente inteso e pensato come l'eternamente vivente, non come una gigantesca mummia o un gigantesco meccanismo. Però conduce la sua vita assolutamente senza metafore organiche ovvero è tutto cristallo: l'etere si apre privo di uomini. Queste sono le immagini dell'anelito, che attraverso la morte vogliono andare nella natura perduta, nel

«serio concerto di Urania», come spera Empedocle, o più esattamente nel silenzio con cui chiude in Hölderlin la tragedia incompiuta. Tutte queste immagini, di così diverso livello, hanno la loro utopia di morte nell'*unità dell'inconscio*, che la natura sembra promettere specialmente nella sua bellezza inorganica. Quel che si cerca è la non scissione prodotta dalla coscienza, la non-scissione di soggetto e oggetto: prossimo a ciò sembra il mondo inorganico, che fin dall'inizio si è tenuto fuori dalla vita. La morte non è allora da considerare sorella del sonno ma piuttosto sorella del granito, con la notte o l'azzurro sopra di sé, indifferentemente. Il no all'essere uomini individualmente e da viventi appare così, in tutto questo voler divenire come morti, stranamente neo-egizio e tuttavia assolutamente non statuario, come affermazione del vuoto umano di per se stesso. La morte, parte della natura e tuttavia supremamente innaturale, che si contrappone all'aria, alla luce e al sole, in questi ampliamenti cosmomorfi della morte - che in filosofia risalgono fino ad Anassimene e alla sua dottrina sull'unità di anima ed etere - deve fare di noi aria, luce e sole, anche senza occhi per essi, anzi proprio per questo.

Ghiacciaio, madre terra e spirito del mondo

Così non tutto parve perduto quando la vita di là si spense. Nell'Ottocento ci si stancava così facilmente di tutto quanto il vegliare, a che pro proseguirlo all'infinito? Sviluppo economico da una parte, malinconia priva di illusioni dall'altra andavano appaiati nell'incalzata e dilacerata coscienza borghese. «La vita è il giorno greve, la morte è la fresca notte», canta Heine; vi canta l'usignolo, felicità ancora organica, ma il fresco come vera e propria consolazione viene da una caverna inanimata, dal silenzio. Per questa fuga radicale la natura organica non bastava proprio più, almeno non quella amichevole e arcadica, che per il sentimento di paesaggio e di pace del Settecento era quasi l'unica e sola. La pace paesistica di tipo quieto diventò del tutto inorganica e appunto il paesaggio inorganico diventò l'apparente porta d'ingresso della morte resa utopica, della «sublimità» della morte. Essa confina col ghiacciaio e con la favolosa montagna della morte alta nel cielo; lì arriva ogni grande uscita dalla piccola vita. Lì

pervenne il Manfred di Byron in un paesaggio senza uomini né cristianesimo, in una pretesa unità «in cui l'anima anela alla morte / e non se ne ritrae spaventata come davanti a un fiume invernale». Ma l'Ottocento si avvicinò al letale ritorno alla natura non solo in poesia ma anche secondo la storia dei miti, e ciò in doppia forma, ctonia e urania. Bachofen le ha sottolineate entrambe, seppure maggiormente la forma ctonia: morire come *ritorno alla terra madre*. Ci riaccoglie la caverna da cui l'uomo provenne, culla terrestre e tomba. Il culto funerario dell'ordinamento *matriarcale*, che da Bachofen viene riattraversato sul piano del sentimento, si muove in questo cerchio: «La stessa nascita dal grembo materno della materia, lo stesso ritorno nel suo buio». Oppure il morire diventa nell'ordinamento *patriarcale uri ascasa alle stelle*, al mondo apollineo, sebbene anch'esso del tutto immanente. Al posto della caverna e della terra c'è ora l'altezza uranica, in cui Eracle è entrato per primo, dopo la morte e mediante la morte. Morire diventa così un passaggio «alla legge armonica del mondo uranio e alla luce celeste, alla fiamma senza incendio». E così qui si va dal cristianesimo a sentimenti arcaici, da ultimo addirittura fino a una specie di sacrale ebbrezza bellicosa del morire, credendo di essere al sicuro di sotto oppure salvi lassù. Una strana comprensione entrò così nelle antiche immagini della terra e del sole, come se non ci fosse stato affatto un aldilà cristiano del mondo, e riconciliò con esse la morte. Ma la comprensione provenne non da ultimo dall'analogia tra morte e inconscio inorganico, che circolava dai tempi di Lichtenberg e culminò nel romanticismo (cui appartiene Bachofen). E la cosiddetta pan-vita, di cui venne equipaggiato il Pan, doveva escludere, ora come prima, solo il meccanismo ma non il gigantesco abbraccio di un passato primevo, previtale e postmortale, in cui non c'è posto per una vita individuale.

Non sorprende che anche il pensiero disincantato abbia colorato le cose morte. Quando non parve restare altro che forza e materia, il grande cadavere venne pur sempre presentato come bellezza naturale. Appena il piccolo borghese cominciò a deliziarsi delle Alpi, a entusiasmarci per i colossi montani e i maestosi massicci, venne poetizzata anche la sua concezione meccanica del mondo. Essa per la verità non aveva conservato altro che atomi, senza luce, senza suoni; e la morte era dissoluzione in tali atomi; però scrittori materialistici popolari come Bölsche e addirittura

Haeckel adornarono il nocciolo della faccenda in senso cosmico, quasi panteistico. E il prototipo sempre nuovamente attivo e non obliato dalla borghesia lo diede Feuerbach in maniera ancora legittima; egli veniva infatti dalla dottrina dell'unicità e i suoi disincantamenti presero da qui il loro splendore di pietas mondana. La vita individuale, se sbiadisce nell'universale, ha appunto conseguito quest'universale; una meccanica chiarificata, anzi trasfigurata, accoglie la vita. Tale è il caso nei singolari *Versi rimati sulla morte* di Feuerbach; questo materialista vi annuncia di vedere «in ogni chiara fonte la notte di morte in dolce chiarore» e «in ogni stella e pietra rilasciato il suo attestato di morte». Questa sarebbe l'ultima parola dell'immortalità e del desiderio di essa, una parola cioè che la supera e contemporaneamente ne adempie il desiderio. Lo adempie in concreto poiché il naturalismo pone fino alla fine «l'ambiguo buio dell'aldilà nella più chiara luce dell'aldiquà». Nel morire l'uomo si strappa comunque di dosso la sua limitatezza: «Chi una volta», scrive Feuerbach nei *Pensieri sulla morte e l'immortalità* - e non l'intende solo ironicamente - «chi una volta è stato promosso dalla morte a magister della filosofia distruttiva e sovversiva, ha perso tutta la voglia di rimettersi a studiare l'Abc di una nuova vita» (*Werke*, III, 1847, p. 325). E invece spunta un mondo iperpresente, cui l'individuo prende parte almeno nei pensieri: «E così per il cielo nell'aldilà lo spirito stolto trascura il cielo sulla terra, il cielo del futuro storico, in cui tutti i dubbi, le oscurità e le difficoltà, che tormentavano la miopia del presente e del passato, si scioglievano in luce» (ivi, p. 346). E per quanto poco Feuerbach, nonostante tutta la sua repulsione per i meri pensamenti, trovi necessario che l'uomo prenda fisicamente parte a questo mondo postumo, affinché ne partecipi realmente e non solo col pensiero, altrettanto poco e anzi ancora meno l'ingresso nel pieno nulla individuale sembra qui una frattura; perché è appunto un ingresso nella pan-natura. Il pensiero della morte, senza mascherate o nuove stazioni di posta alle spalle, diventa per Feuerbach un'educazione alla cessione di sé, anzi al sacrificio di sé durante la vita stessa; e alla fine non c'è niente di meno che l'universum a persistere eterno. Se l'individuo crede di essere tutto, dice Feuerbach, allora dopo la sua morte non resta ovviamente nulla, ma poiché l'individuo non è affatto tutto, allora *l'essere infinito (l'essere naturale) resta infinito ed eterno*: «Il tempo è figlio della verità, nel tempo perisce solo quello che nell'essenza è

transeunte; il tempo alza solo il velo nel tempio di Isi» (ivi, p. 82). Tutte queste erano poetizzazioni del materialismo meccanico, soprattutto erano tentativi di fare dell'annientamento individuale a opera della morte un innalzamento generale. Esattamente sulla base dell'infinito e anche dell'inconscio, che racchiude la coscienza finita: proprio l'antropologia, per quanto Feuerbach ne faccia il centro, ha intorno a questo centro l'oceano del movimento della materia, universale, eterno e trionfante nella morte. Sì, in quale modo cosmico e cosmomorfo l'Ottocento inquadrasse, volesse inquadrare la morte, si mostrò addirittura nei pochi luoghi nei quali l'immortalità veniva affidata al cosmo non soltanto come priva di coscienza. Una strana uscita in questo senso la fece ancora Fechner, non un materialista, ma un *parallelista integrale* per quanto concerne corpo e anima. In Feuerbach l'uomo è quel che mangia, però alla fine lo mangia l'universum; in Fechner viene ugualmente mangiato da quest'ultimo, però parimenti conservato e rammentato. Uscito dal corpo individuale, viene accolto nel corpo della terra, uscito dalla coscienza individuale viene trasferito in una vera e propria coscienza della terra, anzi della meccanica. A questo pensiero è dedicato il *Libretto della vita dopo la morte* di Fechner, uno dei più peculiari libretti di desiderio all'interno dell'immanenza naturalistica. Infatti la tesi fondamentale di Fechner, il parallelismo psicofisico, pare sì prudentemente meccanicistica, però vuol rendere il cosmo, in cui si ritira il morto, più sonoro dell'armonia delle sfere. Dice infatti Fechner, con una consequenzialità non proprio stringente: come non può esserci spirito senza natura fisica, nemmeno può esserci natura senza spirito. Anzi quanto più possentemente si estende il corpo della materia sotto specie di terra, sole, cosmo, tanto più ampia e alta sarà anche la sua coscienza. Era una pura conclusione analogica, sulla base del rapporto cervello-anima nell'uomo, ma per tal via la terra diveniva ora «non semplicemente una palla di terra secca, acqua e aria; essa è una creazione unitaria più grande e più alta». Tutta quanta l'umanità è il suo cervello, tutta quanta la storia umana è la memoria della terra, in cui il singolo continua a essere rammentato dopo la sua morte e si collega a tutte le altre memorie. Ma se anche i bisogni individuali di anima e di durata sono conservati in tale incrocio di comodità, psicofisica e filosofia a braccio, a vincere di nuovo però è il (per così dire) cosmico, in cui si ha sia l'estinzione sia la riunione. I rivoli vennero riassunti nel

tardo scritto di Fechner *La prospettiva diurna di fronte a quella notturna*, del 1879: «La medesima terra che ha incatenato a sé noi stessi e tutte le sue creature, mediante la stessa forza ha anche fatto nascere tutti da sé, riaccoglie tutti in sé, nutre e veste tutti, media i rapporti fra tutti e in tutto questo cambiamento mantiene una consistenza che si conserva e sviluppa attraverso il cambiamento stesso... Sulla base di quanto precede dobbiamo concepire la terra come un essere a noi preordinato dal lato materiale e spirituale contemporaneamente, unitariamente compatto in un senso superiore a noi, dunque come un nodo che ci allaccia nel filo divino insieme con le creature nostre vicine». Ci allaccia in vita e ancor più dopo la morte, se questa, «la grande malattia graduale», è superata e si passa a gradini superiori: la coscienza della terra, l'anima del mondo. Così lontano si spinse Fechner e la distanza tra il suo archivio e guanciale psicofisico e le migrazioni di Lessing e Goethe o la preghiera di Keller all'Orsa maggiore è grande, però la linea di un'eutanasia cosmica resta fino alla fine. Venne così posto, tutt'intorno alla vita, uno sbiadire nel cosmo, cominciando dalla morte come sorella del sonno. Nel suo complesso questo sentimento cosmico, perfino come meccanicistico, avrebbe potuto condurre al *sensu cristallino* degli egizi, se il senso inorganico o cosmico della morte nell'Ottocento avesse avuto ancora sufficiente profondità. Tuttavia un tale senso, seppure soltanto come ideologia di contrasto rispetto all'inquietudine capitalistica, c'era pur sempre e, diretto dal movimento finale inorganico della morte, sta in antitesi manifesta col contemporaneo evoluzionismo, che presenta il tempo, la terra, le stelle e il cosmo solo come base da cui si innalzano la vita e la storia umana. Invece l'utopia morte-Pan spostò l'edificio della natura in fondo alla via, come se ci fossero di nuovo degli dèi naturali. Perfino per Bachofen non c'era niente del genere e il cosmo come tempio di cadaveri restò solo un cosmo degli ideali di cui si decorava il meccanicismo d'accatto per i bisogni dell'animo, qui al suo luogo più rado e freddo. Tra il cadavere e la costruzione trasparente del cristallo c'è pur sempre la differenza della putredine, e questa è un tortuoso ritorno alla natura. Ciononostante la morte, come calcificazione conclusiva e nient'altro, a un'epoca che era orgogliosa di aver dichiarato del tutto inorganico anche l'organismo, donava una qual certa consolazione omogenea.

IV. ALTRE CONTROMOSSE SECOLARIZZATE, NICHILISMO, CASA DELL'UMANITÀ

Ancora il colorare del nulla

Come si respinge oggi da sé la paura di morire? Che ciò a quanto pare riesca, che apparentemente riesca, con mezzi superficiali, è stato chiarito all'inizio del capitolo (cfr. p. 1278). Soprattutto la società americana deve rimuovere la morte allo stesso modo in cui rimuove ogni sguardo gettato su ciò che è imminente. E ciò che è imminente è la sua morte come classe; non volerla percepire nonostante tutti i segni, la rende abile a distogliere lo sguardo dal letale esito corporeo. Ma abbiamo anche detto che la morte (non si sa per quanto tempo ancora) può essere rimossa così bene soltanto perché dietro di essa è stata un giorno nascosta, cioè sognata fino in fondo e credutavi, una vita nuova. E così diventa improbabile che la paura di morte delle creature sia stata accantonata dalla tarda borghesia solo distogliendo lo sguardo. La superficialità da sola non è una liberazione e la rimozione da sola non dà la sensazione di una vittoria. E' probabile che l'attuale generazione, col suo vivere senza paura della morte, stia incassando prestiti su fedi passate o che viva di assegni assolutamente scoperti. Questo dubbio prestito, che proprio fra gli spiriti liberi di oggi, così variamente sfumati, non rende più necessari gli spiriti forti, come nel Settecento, diventa ora di uso generale. L'esigua professione del nulla sarebbe difficilmente sufficiente a tener la testa in alto e a dare l'impressione che non ci sia una fine. Chiari segni indicano invece che nel subconscio seguitano a vivere e a far da sostegno immagini di desiderio ancora precedenti e più sazie. Attraverso ciò che ne resta, il cosiddetto uomo moderno non avverte l'abisso che gli è incessantemente intorno e che da ultimo in tutta certezza lo inghiotte. Attraverso di loro salva di punto in bianco il suo senso dell'io, attraverso di loro sorge l'impressione che non l'uomo tramonti ma che soltanto il mondo abbia un giorno il ghiribizzo di non apparirgli più. Probabilmente dunque tutto questo piatto coraggio, nella misura in cui è in grado di rimuovere la paura di tutte le epoche precedenti,

vive alle spalle altrui. Vive di speranze precedenti e del sostegno che una volta avevano dato. E precisamente, cosa di importanza decisiva, vive assai spesso di una fede decorsa che, se fosse completamente sfumata, sprigionerebbe un orrore tanto più indifeso. Solo così, mezzo e mezzo, chi vive giorno per giorno evita di sentire la sua ultima ora e lavora senza disperare.

Quattro segni di una fede presa a prestito

Tutto ciò diventa poi addirittura una fuga in avanti, che sembra coraggio. Un coraggio che ha la gioventù quando da una vita angusta vuole andare in guerra e il morire diventa una selvaggia conclusione. Particolarmente in paesi in cui la classe dominante non può offrire altra prospettiva che la morte in battaglia. «Domani si va verso la morte», suona pertanto un canto nazista; lo cantavano soldati che non volevano solo vincere ma anche morire. In questi sentimenti vi è certamente un impulso di morte, un impulso all'assalto, degli altri e di sé, è quasi lo stesso. Qui c'è però anche l'allettamento di un'esistenza che non si domina ed ebbe particolare fortuna l'*ebbrezza* prodotta dall'intreccio di battaglia e vita. Un'unica ardente follia unifica le due, così che nella morte il sangue sembra seguitare a bollire, anzi ribolle con particolare violenza. Non ci sono più i vecchi idoli che ispirarono l'invasato, essi però avevano e hanno ancora discepoli. Questo è il *primo segno* di come si può morire in una luce passata. Ma che succede se una vita appare ancora in ordine e per il momento business as usual rende ancora? Allora non attira la battaglia ma un proseguimento borghese, con proventi senza fine e senza crisi, attira l'esagerazione, assolutamente mostruosa sul terreno presente, che ogni morire sia solo parvenza, ed essa non appare pazzia ai suoi fedeli. Malattia, insuccesso, colpi del destino, ma anche l'insuccesso ultimo, la morte, poggiano secondo tale credenza unicamente su pensieri senza forza; il fiasco del morire è solo la ricevuta della debolezza mentale. Questo è l'aspetto della morte di Coué, ma in particolare della *Christian Science*, la più genuina religione del Nordamerica. Essa vuole tappare la falla che fa naufragare così presto la nave umana; tale falla non è però considerata propria della materia ma primariamente della volontà smart. Per mancanza di fede nelle gomitate, nel Gesù della vita

tanto sana quanto affaristica, nell'uomo penetra il male, che non è per nulla esistente ma che frantumata l'esistente. Ma se questi accessi corruttori vengono svuotati, scomparirà anche la malattia, su tutta la linea, e in ultima analisi la malattia mortale: si annuncia, se non proprio l'immortalità della carne, almeno lunga forza ed esistenza spirituale contro la morte. Come ci si ricorderà, cose del genere erano già comparse come immagine del desiderio medico, solo che ora tornano massicciamente, come fede nella fede e tuttavia non più in massa ma, in fin dei conti, come bestemmia fascista. La rimozione della morte, la guarigione dalla morte mediante *questo medico Gesù* è il *secondo segno* di certezze prese in prestito da tutt'altro tempo. Il dio del pregarsi sani e dei molteplici spiritualisti di oggi, che hanno con queste cose un rapporto più distinto, è il dio della tarda antichità, deformatosi a commercio, alla creduta eternità del commercio, in quanto tale resurrezione e tale vita. Invece del vitale sangue di toro, di cui venivano irrorati gli iniziati, invece della magica Cena compare bensì solo la fede nel successo. L'autentico slancio imprenditoriale non ha tempo per malattia e morte, il suo Gesù non sopporta le bancarotte. Per cui l'America è sufficientemente neopagana per sostituire l'agnello, con la sua notoriamente scarsa prosperità, con il vitale toro, quello del successo. Tutti questi sono residui tardo-antichi oppure prestati da un Gesù-Esculapio; ma più in là nel testo, che diventa un po' più nobile, ci sono per il terzo segno ancora residui della pansimpatia letale, che il secolo precedente ha già secolarizzato, dunque mitico-astrali. *Il sentimento panico della natura*, contenente soprattutto l'inorganico, quale paesaggio universale della morte, è pertanto il *terzo segno tardo-borghese* del prestito. La morte viene interpretata non come exitus, ma al contrario come introitus dell'altra faccia, quella della chiarezza di stelle: introito nell'uomo non più caldo come una vacca, indesiderabile, meschino. Ciò al modo in cui per esempio Alfred Brust nel suo romanzo *La terra perduta*, indicativo a questo riguardo, presenta un vecchio che annuncia agli amici la propria fine: «La serenità dell'autunno è stesa sulle mie ore. Il cerchio del sole si fa più breve e le prudenti notti crescono d'ampiezza. Il mare di stelle che si avvicina ha superato i miei confini e stamane è penetrato tutto in me». Qui non è l'individuo a prendere congedo, egli non si mette in alcun viaggio; al contrario, si crede di sperimentare il più strano contromovimento: è l'autunno ad avanzare verso l'individuo; è il mare di stelle (del

cielo invernale) che si avvicina, oltrepassa i confini della persona e l'inonda. Così il Pan stesso diminuisce la vita come l'autunno i giorni di sole e la morte manda sul resto i suoi raggi come i cristalli notturni del cielo invernale, anzi proprio in quanto identica a questi. Con un po' più di vernice cristiana lo stesso letale mito astrale appare americano in Emerson e perfino in William James, sebbene posto come panpsichico. Nelle sue *Lezioni sull'immortalità* James pone la coscienza cosmica come primaria, dunque come il mare che in morte inonda di nuovo la piccola separazione della coscienza individuale: «La coscienza universale è il primo e l'eterno, il nostro cervello invece per così dire soltanto una lente colorata nel muro della natura, che lascia passare la luce da una fonte trascendente, colorandola e smorzandola al tempo stesso». Anche qui si può vedere un prestito, perché non ci sarebbe immissione dell'individuo morente nel cosmo e del cosmo immortale nell'individuo se dietro questa sensazione non ci fosse *stato il mito astrale*. Insieme con la sua tipica mistica: quella di esser protetto nella e dalla vecchia physis. Che riaccoglie in sé quella cosa stantia che si chiama vita, quell'ingiustizia che si chiama individuo. Gea qui, Urano lì; nessuno dei due viene più creduto dio, ma la morte si veste ancora dei loro abiti annosi.

Comunque da ultimo resta ancora un tipo di eutanasia dal fresco aspetto, che può essere chiamata disperazione dai discorsi di gloria e il cui *quarto segno* non appare tradizionale di primo acchito. Qui l'uomo anticipa la morte e asserisce di essere di per sé deciso al nulla. Oggigiorno è venuto per molti il tempo del suicidio impedito o latente; la borghesia vede appunto il fallimento davanti a sé, senza speranze. Qui sembra ora trovarsi, invece dello scantonare, addirittura un tuffarsi nella morte, direttamente, a esecuzione di un compito imperialista, con una volontà di nulla, cioè della morte per fame e per guerra, nascosta nel nulla. Essa è l'unica che la società fascista possa offrire al popolo; e così i filosofi borghesi dei nostri giorni hanno familiarizzato con il nihil in un modo apparentemente originale. Sono filosofi della decadenza; essi hanno legato il problema della morte individuale a quello della loro società, hanno fatto del mero nulla del futuro capitalistico un nulla inevitabile e assoluto, affinché lo sguardo su un mondo trasformabile, sul futuro socialista, venisse completamente bloccato. Essi predicano una deiezione alla morte che pertanto deve andare ancora molto oltre quella organico-

naturale, e cioè attraverso una letargia prodotta sinteticamente e da ultimo mediante la guerra. Al suo nulla hanno aggiunto al tempo stesso immagini falsificate di desiderio cupe ed edificanti, disfattiste all'inizio e mefistofeliche alla fine. Spengler parlò della stanchezza «che l'uomo troppo sveglia sente in tutte le ossa» e la celebrò come fatta d'acciaio, perché nient'altro seguirà. Jaspers consolidò al seguente modo, con uno spunto non storico ma cosiddetto eterno-esistenziale: «Che nulla possa permanere, non dipende solo dal fatto che il mondo ha il suo corso nel tempo, ma anche dal fatto che sembra esserci una volontà (!) che non consente ad alcuna realtà effettiva di mantenersi stabilmente. Naufragare significa fare un'esperienza che non si può né anticipare, né evitare, perché giungere al proprio compimento è anche dissolversi. L'ultima possibilità (!) che rimane a tutto ciò che si realizza nel tempo è quella di attuarsi per naufragare completamente. Tutto affonda nella notte dove c'è il fondamento di tutto. Se il giorno crede di essere autosufficiente, allora il mancato naufragio genera un vuoto sempre maggiore finché, alla fine, il naufragio sopraggiunge come qualcosa di estraneo» (*Philosophie*, 1932, III, p. 110).³¹

Qui dunque il nulla, cui si affida la malattia, la malattia mortale del tempo, si fa luce quasi doppiamente intricato: da status viene trasformato in atto eterno e cioè in quello del naufragio, e deve essere addirittura un garante del miglior qualcosa, cioè del contenuto. L'altra immagine di desiderio del nulla l'ha formulata Heidegger, un angelo molto più presago, già non più un consolatore ma un conciliatore e un propagandista del mondo tardocapitalista-fascista, il mondo della morte. L'angoscia è angoscia della morte e non avviene in singoli attimi o addirittura all'ultimo momento ma è «la costituzione fondamentale dell'esistenza umana», «l'unico ente nell'analitica esistenziale dell'esserci» (*Essere e tempo*, 1927). L'angoscia, e il puro nulla in cui essa è sospesa, non danno per la verità un contenuto alla vita, però le danno problematicità e profondità: «Unicamente perché il nulla è manifesto nel fondo dell'esserci può soprassalirci il senso della completa estraneità dell'ente»; oggetto della scienza è l'ente, della filosofia il nulla. «Ma l'esserci, oltrepassando l'ente nel suo progetto di un mondo, deve oltrepassare se stesso per potere, da questa altezza, comprendere se stesso come fondo abissale» (*Vom Wesen des Grundes*, 1929, p. 110)³² - per essere un puro nulla, il

nulla mostra un volto ben complicato. Ma neanche questa complicatezza è originale, è presa in prestito, dal «naufragio compreso» di Jaspers al «non coperto resistere» di Heidegger; e un effetto di freschezza lo fa solo il compito imperialistico particolarmente interessato a questa specie di affermazione dell'abisso o «immersione nella morte». Per il resto anche il nulla di Jaspers e di Heidegger è tinto e ornato di penne di pavone, proprio in prospettiva del suo incanto di morte. E in quest'ultimo appare, di nuovo perverso, molto di luterano-cristiano: il naufragio corrisponde al rifiuto della giustificazione per mezzo delle opere, l'angoscia corrisponde al vecchio fardello dei peccati, l'anticipata decisione alla remissione alla volontà di Dio. E al copiato Lutero si mescola un controcanto: il romanticismo copiato, il suo concetto di desiderio della notte. Questa, certo, non più tinta di morte d'amore, «sprofondando, affogando, inconsapevole, piacere supremo», ma di omicidio. Questi sono gli epigoni del nichilismo profascista, della sua disperazione vanagloriosa, del suo quietismo per i gregari e del suo *après nous le déluge* per i duci.

L'immortalità metaforica: nell'opera

La storia della città di Roma sta sopra di me nelle mie notti come una costellazione lontana. Se però il destino mi consentisse di completarla, nessuna sofferenza al mondo sarebbe così grande che io non sia disposto a sopportarla.

Gregorovius

E tempo di tornare ad aria più pulita. In essa c'è in definitiva ancora la sensazione - indubbiamente anche fresca, non solo antica - di seguitare a vivere nei propri figli. Nessuno, dice un proverbio contadino, dovrebbe uscire dalla vita senza aver piantato un albero e aver lasciato un figlio. I figli portano il nome del padre, ed egli si augura che siano anche in seguito opera sua. Figli però vengono chiamate anche le opere *spirituali*, quelle dipinte, musicate, poetate, costruite, pensate. Sia per l'ebbrezza del loro concepimento sia per i dolori del loro parto, sia appunto per la loro durata e sopravvivenza. E' significativo che mai ancora un affare andato in porto, una battaglia vinta o un'abile impresa politica siano stati chiamati figli del loro autore. Ciò fa sì che l'effetto di

tali imprese infine si sperda e confonda; esse non hanno una forma profilata, che si conservi in modo caratteristico. Il nome del loro autore può essere rammentato quanto a lungo si vuole, esso però non è collegato a un'opera sempre nuovamente rappresentabile e sempre rinnovantesi. Vita brevis, ars longa, i regni passano, un buon verso resta eterno: in queste convinzioni legate all'arte ha posto solo l'opera plasmata. Solo essa, come i posterì in carne e ossa, esperisce un mondo postumo e supera l'annuncio di morte, almeno per i suoi lettori. Certo questa è una consolazione che purtroppo non può venir nutrita dai cosiddetti uomini dozzinali, tranne che in maniera comica, dunque non proprio consolatrice. Un po' come un affare riuscito, che diventa cioè una ditta, viene confermato e fissato a valore eterno, come spesso nella pubblicità. Ma proprio la forma spericolata di quest'ultima mostra che il carattere spirituale dell'opera deve venir copiato, come in questi esempi, ridicoli e istruttivi: «La memoria del defunto vivrà imperitura negli annali della fabbrica di carta vetrata Naxos». Oppure, secondo un altro originale: «Conoscevamo il sogno dell'estinto di fondare in Cecoslovacchia una nuova industria di ferramenta minute, di assegnarle un ruolo guida e renderla famosa in tutto il mondo. Con sforzi sovrumani egli superò se stesso e ogni volta che una meta era raggiunta se n'era già posta una più alta. Questo principio indicherà la via del nostro futuro lavoro affinché siano adempiute e rese imperiture le sublimi idee di Hynek Puc». Anche se in queste cose la durata nell'opera viene affermata solo per raccomandare fabbriche di carta vetrata o di ferramenta minute, nemmeno ciò sarebbe però possibile se queste non fossero state provvedute del sole di Omero. Ma solo dei fratelli in Apollo mettono al mondo, eventualmente, una fioritura di discendenti spiritualmente immortali. Solo per loro la tomba può diventare anche il pulpito da cui la loro voce resta percepibile, anzi per lo più ancora più penetrante che in vita. Solo per loro vale la metafora o iperbole, secondo cui ha luogo per così dire una metempsicosi di Beethoven o di Shakespeare, quando i loro suoni e versi risuonano in milioni di persone, ancora secoli dopo la loro morte. O quando effettivamente si conferma, anche in lettere meno cubitali, che la scrittura è una nave che veleggia sull'oceano del tempo e collega fra loro i secoli più lontani. Solo qui cessa la comicità di quella specie di sopravvivenza con cui gli annali delle varie fabbriche di carta vetrata al tempo stesso reclamizzano e

consolano. Allora si fanno posto in un'opera la durata veritiera e un relativo sogno legittimo, anche se appunto per relativamente pochi soggetti e anche per questi intollerabilmente pochi solo in modo tale che essi non possono assolutamente vivere e vedere davanti a sé la loro vita, distillata nell'opera. Un'immortalità obiettiva può rappresentarla una mezza dozzina o anche un'intera dozzina di volumi in scaffali, che però ha un rapporto solo metaforico con la personale immortalità della vecchia fede. Comunque per i così favoriti nasce un'ars longa, adornata dal nome della loro vita brevis; e ciò addirittura prima della loro dipartita. Heinrich Mann parlava degli onori che in modo estremamente lusinghiero allontanano tale vecchiaia dalla gioventù, per cui vi si deve ascendere come a un trono. In modo simile Gottfried Keller guardava al settantenne F.Th. Vischer e ancor più a personaggi maggiori, e di loro scriveva che stavano nella luce crepuscolare della vita sotto la travatura delle loro opere con sentimento indubbiamente sicuro. Schiller aveva questo senso di salvezza addirittura all'inizio della malattia: «Difficilmente avrò tempo di compiere in me una grande e generale rivoluzione dello spirito, ma farò quel che potrò; e se alla fine l'edificio crolla, avrò almeno salvato dall'incendio quel che valeva la pena di conservare» (A Goethe, 31 agosto 1794). Goethe, essendoglisi trasformata tutta la vita a poco a poco in una specie di entità statale sovraperonale, immaginò non soltanto un proseguimento cosmico del suo essere, ma anche esattamente un'immortalità nell'opera storicamente divenuta e storicamente sopravvivenza. Ciò neanche quattro mesi prima della sua morte in una lettera a Wilhelm von Humboldt, usando se stesso come categoria storicamente sperimentata e incasellata: «Se mi è lecito esprimermi secondo un'antica confidenza, confesso volentieri che nei miei anni avanzati tutto mi diventa sempre più storico; se qualcosa avviene in tempi passati, in terre lontane oppure a me vicinissime nello spazio e in questo momento, è perfettamente lo stesso, anzi io appaio a me stesso sempre più in modo storico; e poiché la mia buona figlia la sera mi legge Plutarco, mi trovo spesso ridicolo se dovessi raccontare la mia biografia in questo modo e in questo senso». Tale oggettivazione ha di fatto allontanato la propria esistenza dalla caducità; anche la vita appare allora come opera e l'opera appare come scampo, anzi come assenza stampata di situazione di una vita divenuta essenziale. E tutto ciò, con una

piena creazione della leggenda del personalmente obiettivato e al tempo stesso storicamente non sprofondarle, viene condensato nelle note parole di Faust, secondo cui la traccia dei suoi giorni terreni non può perire negli eoni. Con grande nostalgia Nietzsche ha espresso l'immortalità nell'opera; con grande nostalgia perché una natura così poco canonica non ha mai colto la categoria di opera. *Umano, troppo umano* reca però all'aforisma 208: «La sorte più felice l'avrà estratta l'autore che, da vecchio, potrà dire che tutto ciò che è stato in lui di pensieri e di sentimenti vivificanti, fortificanti, nobilitanti, rischiaranti, continua a vivere nei suoi scritti, e che egli stesso ormai non rappresenta altro che la grigia cenere, mentre dappertutto il fuoco viene salvato e trasmesso». Lo stesso nell'immagine così plastica dell'aforisma 209: «Il pensatore, e così pure l'artista, che hanno messo al sicuro in opere il loro sé migliore, provano una gioia quasi maligna nel vedere come lentamente il loro corpo e il loro spirito vengano manomessi e distrutti dal tempo, quasi che da un angolo vedessero un ladro lavorare sulla loro cassaforte e sapessero che essa è vuota e che tutti i valori sono stati messi in salvo». La corona d'alloro viene qui usata come una cappa magica, il sé nello stato di aggregazione dell'opera pare essere più sé che mai eppure, o appunto per via dell'eliminazione della carnalità, tanto invisibile quanto irraggiungibile dalla distruzione. Chi ha compiuto l'opera viene citato come se scendesse con ironia nella tomba e il sarcofago fosse in realtà solo un carnivoro, anzi meno: una fine della sbavatura, della sozzura, della vanità, della bestialità, già prima penose da sopportare da parte degli elaboratori di opere e ora totalmente preda dell'oblio. Così suona questa utopica consolazione, di certo strettamente riservata all'aristocrazia dello spirito, ma appunto anche una consolazione che non prende con sé, nel muro dalle lettere eterne, il meglio della persona vivente: la sua creatività. Comunque questa consolazione rinfresca molto e ai monaci di Apollo o di Minerva dà, accanto alla preoccupazione di non esserne degni, un altro invito - all'egizio, anche senza pietre geometriche.

La paura di non finire è, nell'artista, la paura massima. La morte lo annienta non solo in generale ma anche in particolare e quasi in maniera mirata, togliendogli lo stilo dalla mano. Perciò è un suo desiderio particolarmente ardente portare l'opera della sua giornata così avanti che la notte della morte almeno non possa più

annientarla. Se il genio è diligenza, lo è anche nel portare i covoni a grandi palate nel granaio, come se minacciasse un temporale. O nel gareggiare col temporale montante e inevitabile, per percorrere prima del fulmine il tratto propostosi e portare in luogo sicuro il bene affidatogli. Quando Hölderlin, stanco e malato, lavorava all'*Empedocle* (che restò frammento), esprime la sua speranza contro la morte in questi versi superstiti, amari e immortali:

Solo un'estate concedetemi, o potenti,
solo *un* autunno perché maturi il canto,
che più voglioso poi il mio cuore,
sazio del dolce gioco poi mi muoia!

L'anima, cui in vita non toccò
il suo divin diritto, neanche giù nell'Orco mai riposa;
ma se una volta il sacro che ho nel cuore,
la poesia sarà riuscita, allora

benvenuto silenzio del mondo delle ombre!
Son soddisfatto seppure il canto
giù non mi accompagna; son vissuto
una volta come dèi e di più non c'è bisogno.

In questi versi la volontà penetra incomparabilmente piuttosto nell'immortalità del creare, ancora concesso, bramato e concesso, che nell'immortalità dell'opera. O piuttosto, motiva l'immortalità nell'opera (qui del tutto indipendentemente dalla celebrità, addirittura dalla valorizzazione a opera dei posteri) con la creatività e la riuscita. Questa creatività è bensì rassegnatamente limitata a una unicità, dunque al transeunte, a un'estate e un inverno. Ma questa unicità dell'occorrere non è tale, poiché in essa splende un'antica, più esattamente una cristiano-anticheggiante partecipazione alla vita degli dèi quali immortali per eccellenza. Quel che era partecipazione cristiana alla rinascita e alla vita mediante il battesimo nella morte di Cristo, è qui partecipazione alla vita di un *dio creatore* (peraltro estraneo all'antichità). L'ebbrezza della creazione produce in Hölderlin la *imitatio deorum*, di conseguenza l'estatico associarsi nel girotondo con questi immortali, di conseguenza l'immortalità nell'opera *mentre questa accade*. Poi però viene il mondo delle ombre, anche qui:

infatti il soggetto non avverte più l'immortalità, all'immortalità dell'opera non c'è più partecipazione personale, presente. Comunque qui, diversamente che nelle dissoluzioni nel cosmo, una nobile parte del proprio mondo dello spirito si spera salvata dalla scomparsa generale. E per di più in modo apparentemente originale: sulla base del nuovo eone dell'opera, emergente solo nella storia della cultura. Ciononostante perfino qui ha luogo una specie di prestito dalle profondità peculiarmente recenti della coscienza culturale. Ecco la ripresa della fama romana, che con estremo patriarcalismo si sposta alle stelle. Ecco un che di egizio, attivo nella fede nella durata e nelle stesse opere, paragonabile alla sopravvivenza dell'essenza personale (del ka) nella statua. E come prestito che si ha solo qui: nel pathos della durata delle opere, nella loro stessa altezza ed essenza agisce indubbiamente ancora il concetto dei libri sacri che la tarda antichità orientaleggiante ha portato in Europa o ha elaborato per l'Europa. Il Corano e la Bibbia venivano ritenuti allora o da allora in poi scritture che non semplicemente indicavano la via ma erano scampate al tempo, collocate fuori della transitorietà, poste nell'eternità. Su questo modello o canone si è formato, secolarizzandosi, il moderno concetto di classicità e con esso l'immobile arcobaleno della perfezione sulla cascata della storia. Senza questo senso o sforzo della classicità il genio non avrebbe avuto alcuno spazio entro la diminuita o scomparsa speranza di sopravvivenza per aspettarsi l'immortalità nell'opera e ottenerla in concessione. Vi si aggiunge un secolarizzato effetto postumo, concernente il più durevole dei libri e la vita umana che gli si vuole appiglia-re. La durata appare sorgere poiché nel libro vengono, come si suol dire, eternati degli accadimenti, ma anche perché il libro ne fa una scelta, un esodo sotto forma di estratto. Muoiono uomini, sprofondano città, si sfasciano imperi, ma la biblioteca ha raccolto tutti i significati dalla caducità e di conseguenza -per la coscienza letteraria - li ha conservati. Soprattutto il barocco coltivò quest'idolatria del libro come se esso fosse un nuovo teatro, sottratto alla morte (cfr. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, p. 83);³³ alla fine di tutto resta così, a parte la Bibbia, un *Orbis scriptus*. Tutto ciò agisce sull'immagine di immortalità dell'opera, sia la Bibbia sia una biblioteca materializzata, agiscono nell'immortalità attraverso l'opera. Certo, ben altrimenti che nella Bibbia e nel Corano, i tumuli in cui i defuncti, i non più funzionanti, giacciono e passano

le loro gigantesche vacanze, non si aprono più. Con una durata ulteriore creduta alla lettera e non nelle lettere le cose stavano altrimenti; essa dava al morente un altro fissativo dell'anima che non la metaforica sopravvivenza dell'opera, accessibile a così pochi. Ma quest'erba medicinale contro la morte assai relativa, assai metaforica, non è annientabile con la scomparsa del vecchio paesaggio di immortalità. L'utopia dell'immortalità si riproduce nell'atto e nella permanenza della produzione spirituale se la cava - al prezzo di una sopravvivenza non personale - anche senza spazi invisibili.

La morte come scalpello nella tragedia

Né i poeti si stancarono di presentare una bella morte. Se non su se stessi, su uomini scritti, su eroi delle loro tragedie. Dovunque la morte, con più niente dentro o dietro, opprime, ma a distanza scenica eleva. E nemmeno la distanza scenica resta necessariamente: gli uomini inventati dalla poesia appaiono comunque stranamente reali, se sono concepiti e sviluppati con forza. Lo sono al livello del pre-apparire artistico, ma con un essere spinto fino in fondo, dunque dall'efficacia rafforzata, in questo pre-apparire. Certamente i soldati di un quadro non sono al tempo stesso esecutori dell'accadimento da loro rappresentato e altrettanto poco lo sono gli attori. Tutte queste cose hanno la loro vita solo nello spettatore, ma le figure impersonate dagli attori non coincidono, come è ovvio, né con gli attori né meno che mai con gli spettatori. Essi sono piuttosto di nuovo gli Antonio, Cesare, Wallenstein storici in forma concentrata. Oppure, se la figura è completamente inventata, un re Lear, tuttavia la sua vita e morte è posta come se avesse potuto essere, e ora viene spinta fino in fondo esattamente così e nella sua specie può essere reale come il Cesare della creazione poetica. Se qui ci fosse semplice illusione, non sarebbe possibile che nella storia si abbiano figure *tragiche* anche non inventate dalla poesia e che esse, sia poetate sia continuate, appaiano essenzialmente storia fatta. Napoleone appare un eroe tragico anche senza che su di lui sia stata scritta una tragedia adeguata; e se fosse rappresentato in formato shakespeariano non ci sarebbe frattura tra realtà e illusione, bensì Sant'Elena sarebbe un ultimo atto, solo con maggior rifinitura. Allo stesso titolo in

figure ben tradotte in poesia si conserva il segno più importante dell'essere umano, quello morale. Non il loro spettatore né il loro poeta, ma loro stesse sono protagoniste della colpa e dell'espiazione e di una cosa più importante: la liberazione da entrambe. E basta per ora su una vita e su una morte che proprio le figure tragiche possono mostrare, senza illusione. Questa precisazione è importante per capire ora una delle più disciplinate approssimazioni alla morte da parte della coscienza divenuta incredula. Infatti nell'opera l'immortalità tragica come consolazione utopica è bensì data anch'essa solo a pochi, ma dalla morte tragica è emanato un atteggiamento conseguibile. In quanto orgogliosa, parve e pare non annientare la vita ma anzi confermarla. E confermarla allorquando ciò che è retto ed essenziale in un uomo si contrappone alla morte con pari dignità, anzi la costringe a suggellare proprio tale rettitudine ed essenzialità. In tal misura l'immagine tragica della morte, per come è stata immanentemente sviluppata, ha per la verità pur sempre un significato eletto ma poiché, diversamente dall'immortalità nell'opera, non presuppone doti, bensì una volontà e un atteggiamento conseguibili, non ha un significato di aristocrazia dello spirito. Né semplicemente di metafora legata all'opera bensì - pur se mostrata in un'opera di poesia - un significato che agisce personalmente. Fino al punto che la morte viene usata addirittura in senso positivo-paradossale per il personaggio tragico e la sua causa.

Di conseguenza l'eroe mostra come il morire possa essere immesso in lui. Egli non viene superato nella morte, sebbene non soltanto la sua vita ma anche i suoi sforzi siano stati calpestati. Attraverso questa fine egli perviene umanamente alla forma: la morte tragica lavora da scalpello. Anzi già il *dramma storico*, in cui non periscono caratteri netti, fa da processo che non ha in sé soltanto infelicità abbellita dalla commozione. Bensì la commozione eleva il fiore calpestato oppure la tomba del nobile, già grande in vita, in una lamentazione; questa avvolge il cadavere, rende buono il cadaverico. Solo il volgare scende all'Orco senza canti mentre anche la più piccola scintilla di luce appare colorata e grande nella lacrima della commozione. Proprio quel tipo di dramma storico che il barocco ha sviluppato, in chiara differenza rispetto alla tragedia stretta, fa del transeunte un che di salvato, anzi ne fa la condizione a cui in generale può esserci

salvezza, cioè «mietitura» per il simbolo. Come ha visto Benjamin, il morente non diventa qui statuario ma allegorico: «E i personaggi del dramma barocco muoiono perché soltanto così, in quanto cadaveri, possono essere assunti nella patria allegorica» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, p. 217).³⁴ Il cadavere diventa emblema, anzi nel barocco tutta quanta la storia diventa emblema in quanto campo di rovine e solo in quanto tale: «L'estinzione delle figure e la derivazione dei concetti sono dunque il presupposto della trasformazione allegorica del pantheon in un mondo di magiche creature concettuali» (ivi, p. 225).³⁵ Il dramma barocco saluta così la morte quale «significativa ripartizione di un vivente nei disiecta membra dell'allegoria». Statua però e non rovina, unica statua tra le rovine diventa l'eroe, secondo la concezione per così dire plastica, nella *tragedia*. Ciò si può esprimere anche così: *il lamento contro la morte viene bensì elevato nel dramma storico, ma posto ad acta; solo nella tragedia il processo viene portato a termine ed è bensì perso per la vita dell'eroe, ma vinto per il suo carattere*. Per cui dunque nella tragedia nessuno può cadere se non per causa propria; lì dove succede altrimenti, come per es. in Max e Tecla, le vittime umane immolate per Wallenstein, nasce subito un puro dramma storico in mezzo alla tragedia. Dunque solo nella tragedia e nell'atteggiamento che le corrisponde, qui però inevitabilmente, la morte, in tal caso per nulla biasimevole, la morte deve poter essere e soprattutto deve assolutamente essere un definitivum carico di valori. Un definitivum non della fine ma del metter termine, quale definitivum di un carattere che nella morte tragica diventa statuario. Da un punto di vista ancora neoclassico e dunque senza riferimento alla questione vera, quella sociale, che l'eroe di volta in volta rappresenta nel suo carattere, Lukács aveva elaborato nella maniera più conseguente questa consolazione splendida e dura. Senza le precedenti immagini di colpa ed espiatione, senza l'origine della poesia tragica dall'idea del sacrificio quale offerta di sé per una colpa, e certo anche senza il pathos dell'eroe tragico quale combattente contro il destino, nemico dell'uomo, nemico di Prometeo. Anzi: «L'essenza di questi grandi momenti privilegiati dell'esistenza è la pura esperienza della propria individualità» (*Die Seele und die Formen*, 1911, p. 336).³⁶ E la morte se ne diparte come lo scalpello dalla statua finita, anzi, se si rende importante con sangue, pericolo, assassinio già prima deve essere, come morte indifferente. Il vero dramma già

come forma toglie alle sue figure la vita, cioè l'indeciso, l'atmosferico della mera realtà dell'esperire, «l'anarchia del chiaroscuro», in cui nulla mai si spinge all'estremo. La tragedia non ha biologia né psicologia: «Anche la decisione di morte dell'uomo tragico, la sua serena tranquillità dinanzi alla morte o il suo ardente trasporto per la morte, sono eroismi soltanto apparenti, risultano tali soltanto a una considerazione umana d'ordine psicologico; gli eroi morenti della tragedia... sono morti già da lungo tempo, ancor prima di morire» (ivi, p. 342).³⁷ La morte è dunque solo visualizzazione di una figura comunque presente nella sua essenza; un po' come Michelangelo vedeva nel blocco la statua e il suo scalpello aveva solo da toglierne il superfluo intorno. O anche come il tardo Schelling aveva metafisicizzato lo scalpellamento, certo non più come tragico però tendente all'ipseità: «La rappresentazione abituale, che considera la morte come una *separazione* dell'anima e del corpo, considera il corpo come un pezzo di minerale in cui l'anima è rinchiusa e nascosta a modo di nobile metallo; la morte è il processo di separazione che libera l'anima da questa materia che la rinchiude e l'avvolge, e la presenta pura e nella sua schiettezza. L'altra prospettiva sarebbe piuttosto inclinata a paragonare l'azione della morte con quel processo in cui viene estratto lo spirito o l'essenza da una pianta... La morte dell'uomo potrebbe dunque essere non tanto una separazione, quanto una *essenzializzazione*, ove scompare solo l'accidentale, ma l'essenza, ciò che veramente l'uomo è, viene mantenuta» (*Werke*, IV, 2, pp. 206 sg.).³⁸ Quasi nello stesso senso un padre della chiesa, Gregorio di Nissa, aveva celebrato la morte e prima già la mortificazione dell'asceti come «ultimo rimedio per il corpo», di modo che il corpo deformato dai peccati «venga rifiuto per essere trasfigurato». E Platone, così incline all'idea del genere rappresentato con purezza, nota nel *Cratilo* che è saggio Plutone nel voler avere a che fare con gli uomini solo dopo la loro morte, dopo che l'anima è stata purificata da ogni male e corruzione del corpo. Tutto ciò coincide, secolarizzato, col *risultato tragico* dell'ipseità, con la morte come datrice di forma e in fondo manifestazione di forma di un essere essenziale. Comunque nella teoria lukácsiana della tragedia, ancora neoclassica, la morte, anzi il perire stesso, vennero trascurati. Entrambi sono dunque lo stesso chiaroscuro atmosferico come la vita della realtà esperibile, sono verbi e non essenzialità. Il semplice processo del perire viene

allontanato dalle decisioni da prendere e prese, e ugualmente, per pura immanenza statuaria, viene allontanata la tensione prometeica dell'eroe contro il destino. E così lo statuario elimina in definitiva, con l'atmosfera, anche l'aura della morte tragica e il suo possibile sfondo. Non soltanto rovescia sangue, omicidi, tragica oscurità; nella «pura ipseità» esso non lascia altro rilievo che lo sfondo conflittuale, il contenuto della causa rappresentata, per la quale l'eroe tragico va alla morte, con consequenzialità ingenua o riflessa. Questa causa può essere sì la «pura ipseità», che appare nella conseguenza formale di un carattere indomito; in tal misura, tralasciando i contenuti di questo carattere, lo stesso Riccardo in sarebbe una figura tragica. Ma più decisivo è il contenuto positivo-universale, rappresentativo dell'umanità, che si pone per mèta la volontà indomita, la quale inchioda la bandiera all'albero della nave, comunque questa affondi. E l'emblema su questa bandiera non è mai soltanto quello di un mero personaggio e della sua «pura ipseità» che appare - per quanto essenziale questa sia; perciò proprio il marxista Lukács, proseguendo il dibattito di Marx e Engels sul *Sickingen* di Lassalle, ha cercato di ricavare con un altro scalpello un più obiettivo rilievo del tragico. Appunto la questione sociale, come l'eroe nel suo carattere di volta in volta la rappresenta e resiste alle sue azioni necessarie. Cosicché dei loro conflitti e contenuti anche la «pura ipseità», per quanto la si voglia tale, è in ultima analisi solo il supporto: certo non come semplice idea bipede, ma tuttavia in modo che l'individuo tragico come carattere è infine tale solo perché, a parte lo stampo mortalmente chiaro, è ampiamente caratteristico di tali forze sociali. E cioè per gli ordini giuridici e morali che si scontrano; questi soli sostanziano il conflitto tragico. E precisamente, o in eroi che rappresentavano un'esistenza, un ordinamento giuridico di un tipo non liquidato moralmente, non sceso nell'Orco senza storie (il matriarcato nell'*Antigone* di Sofocle); oppure in eroi della rivolta venuta troppo presto, dell'ordine giuridico e morale obiettivamente non ancora maturo nelle sue condizioni (dunque Spartaco, Münzer e - per restare nella letteratura tragica - entro certi limiti anche Egmont). Soprattutto questi ribelli sono i fratelli umani di Prometeo, del modello primo dell'eroe tragico come eroe canonico. E da loro cade l'ultima luce anche su tutta la sostanza degli eroi tragici, che tiene testa al destino e che la società delimita fortemente. La luce del Quos ego inconfutato, suggellato proprio

dalla morte, dunque dell'eroe che è non più potente ma migliore del destino coi suoi dèi e che così e solo così annuncia per i suoi una vera «pura ipseità» come duratura. Questa ribellione si muove dall'inizio nella tragedia, addirittura, sorprendentemente, molto prima di ogni ribellione effettiva; essa si verifica nella grandezza della vittima e forma la prima riserva dell'uomo contro gli dèi e il destino. E in tal senso dunque anche la morte tragica, che rende l'eroe e la sua causa così memorizzabile e memorabile, potè apparire un refugium dalla caducità dell'uomo, almeno dell'uomo eroico. E soprattutto, come l'immortalità nell'opera, figuralmente più visibile di questa, questo refugium si pone in piena immanenza, senza alcuna trascendenza. L'antica tragedia se la cava ovviamente senza l'Ade e anche il prato di asfodeli dei beati sarebbe qui fuori luogo; la tragedia moderna non implica minimamente un cielo. Perciò potè restare anche il tipo di consolazione tragico-utopica, sottrattene le concezioni fideistiche, dal cui «Non omnis confundar» la sensibilità per la non-morte nella morte è certamente, indubbiamente riempita anche qui. Dunque e comunque il tragico perire, o piuttosto la pienezza di vita in cui viene affrontato, ha dato alla morte, in epoche poco trascendenti, un po' d'oro sulla nera bandiera. Queste epoche vengono per la verità percepite in genere solo sulla scena, nelle opere poetiche, però molto meno con illusione e molto più chiaramente con pre-apparire di quanto per solito non produca la contemplazione borghese dell'arte, così a lungo stata o rimasta consueta. Per queste cose la commozione era troppo forte; e troppo forte era quel che essa è in grado di comunicare e addirittura di rivelare, nonostante la bella morte. La tragedia ha mantenuto riconoscibile uno spazio soggettivo, uno spazio di essenza prometeica; nella tragedia l'annichilamento mostrato non ha accesso, sebbene esso abbia per primo aiutato la manifestazione specifica di tale spazio.

Scompare del nulla letale nella coscienza socialista

Tutti si portano nella tomba i fiori d'una volta, anche quelli secchi o divenuti irriconoscibili. Solo una specie di uomini se la cava sulla via verso la morte quasi senza consolazione tradizionale: l'eroe rosso. Perché fino al suo assassinio professa la causa per cui ha vissuto; e chiaro, freddo, cosciente va nel nulla in cui come

spirito libero gli è stato insegnato a credere. La sua morte sacrificale è perciò diversa anche da quella dei primi martiri; questi infatti, quasi senza eccezione, morivano con una preghiera sulle labbra e credevano di essersi conquistati il cielo. L'ebbrezza spirituale lasciava molto dietro di sé non soltanto la paura della morte, ma in molti casi (canto degli anabattisti sul rogo) dava addirittura insensibilità al dolore. Invece l'eroe comunista, sotto lo zar, sotto Hitler e oltre, si sacrifica senza speranza nella resurrezione. Il suo venerdì santo non è attenuato, o addirittura superato, da nessuna pasqua in cui egli venga personalmente ridestato alla vita. Il cielo, verso cui i martiri tra fumo e fiamme tendevano le braccia, non c'è per nessun materialista rosso; tuttavia questi, col suo professare una fede, muore con la superiorità dei primi cristiani o degli anabattisti. A questo eroe si addicono le parole totalmente terrene di Buchner sull'uomo: «Noi siamo come il croco autunnale, che dà semi solo dopo l'inverno». Ciò è tanto paradossale quanto grande; e quanto sia entrambe le cose lo mostrano gli attacchi che appaiono qui naturalissimi eppure non sono frequenti oppure si verificano solo tra i rinnegati. Per esempio nel *Sànin* di Artsybàšev, un romanzo disfattista dopo la fallita rivoluzione russa del 1905, l'eroe eponimo dice che disdegna di farsi impiccare affinché agli operai del xxxii secolo non manchino il nutrimento e i piaceri del sesso. Al primo, cattivo sguardo una cosa del genere appare conseguente per un materialista che, anche come rivoluzionario, rende omaggio al principio del piacere, materialisticamente radicato (e che cosa è il piacere se non è anche il proprio?). *Sànin* è però un'eccezione, addirittura spregevole; i materialisti rivoluzionari si tenevano dritti davanti al patibolo del nemico di classe, per così dire da fortissimi idealisti, sebbene non restasse loro personalmente altro che la tomba, altro che l'idea e la certezza di non essere presenti alla sua realizzazione. Quali navigatori illuminati avrebbero apparentemente ogni motivo per evitare la fatale costa su cui si fracassano baracca e burattini senza che si distingua fra i due. Questi uomini fermi non si sentivano chiamati per venir accolti con clamorosi saluti, credevano al massimo di trovare nel ricordo dei contemporanei e dei posteri un rifugio, racchiuso nel cuore della classe operaia, ma nettamente contro ogni speranza di una metafisica celeste e di un giudizio universale in cui i giusti ricevono il premio loro rifiutato sulla terra. In breve, la fede nella

meccanica dell'universum faceva dissolvere in polvere l'eroe rosso, senza gioia ma anche senza panteismo, quando come cadavere trapassava completamente in morta meccanica; tuttavia questo materialista muore come se tutta l'eternità fosse sua. Cioè, già prima aveva smesso di dare tanta importanza al proprio io; egli aveva coscienza di classe. La coscienza personale è talmente assunta nella coscienza di classe che per la persona non resta nemmeno decisivo essere ricordata o no sulla via verso la vittoria, nel giorno della vittoria. Non un'idea nel senso di una fede astratta, bensì una concreta comunità della coscienza di classe, la *stessa causa comunista* dunque tiene dritti, senza delirio ma con forza. E questa certezza della coscienza di classe, che supera in sé (accogliendolo) il perdurare dell'individuo, è in effetti un novum contro la morte. Nessun residuo di specie secolarizzata sostituisce in Fucik, Fiete, Schulz e tanti altri il coraggio scaturito in loro né lo migliorano con provenienze estranee. L'eroe comunista, la sua «tecnica» di affrontare gli interrogatori, di stringere i denti nel dolore infernale, di andare alla morte senza aver tradito la causa o anche soltanto il nome di un compagno - questa forza straordinaria appare del tutto esente da prestiti. Essa non utilizza precedenti immagini di morte, non si rafforza né mediante la dissoluzione nel cosmo né attraverso l'immortalità nell'opera incorniciata, nemmeno attraverso una qualche rilevante grandezza tragica, almeno per quel che riguarda il suo elemento formativo o addirittura la sua statua. Il coraggio rosso-ateo di fronte alla morte è perciò di fatto originale, paragonato con le bramosie romantiche del sentimento individualista borghese. Ma certo l'originale non significa che, se non ha bisogno di prestiti, non potesse però accogliere e non abbia accolto un'eredità. Un'eredità dotata della forza di ricavare da precedenti immagini di desiderio di tipo mitologico proiettivo una parte di senso non mitologico, terreno. La rifunzionalizzazione (non salvazione) feuerbachiana di rappresentazioni di desiderio mitologicamente date trova un esempio pratico - teoricamente ben lungi dall'esser capito in modo adeguato - proprio in quello che nella sua manifestazione più pacifica si può chiamare il fenomeno Sacco e Vanzetti. Lo scomparire del nulla nella coscienza socialista è riempimento di questo nulla con nuovi contenuti umani. Ma questi col loro espungere o almeno coprire il meccanicismo dello sfondo, vuoto di vita e di uomini, non sono senza rapporto con più antiche serie

umano-teleologiche. Anche se in maniera nuovissima; così che l'associazione che al di là della morte accoglie l'umano, qui viene prodotta interamente e non è mai data mitologicamente. E' invece data obiettivamente e utopicamente, cioè nella lotta contro la bestia dell'oppressione, al servizio dell'indomita tendenza alla libertà, che innalza sempre i suoi guerrieri al disopra di se stessi, verso ciò che è il meglio in loro e in tutti gli oppressi. Qui il martire rosso si sente accolto, proprio perché non vuol essere un martire bensì un guerriero fermo anche per sé, per la sua natura confermata, convincente, feconda. Certo per una natura che non si presenta né come individualistica né come collettivistico-generale, ma anche qui ha in sé l'unità individual-collettiva: la *solidarietà*. E non solo in quanto solidarietà dell'essere spazialmente insieme e accanto, ma, particolarissimamente e per di più, in quanto solidarietà temporale, che si estende in tutta presenza alle vittime del passato e ai vincitori del futuro. Così accoglie e conserva l'elemento non uccidibile della coscienza rivoluzionario· solidale, di una sicurezza senza alcuna mitologia, con ogni perspicacia e tendenza. Riferita al suo portatore, questa coscienza significa l'immortale nella persona in quanto elemento immortale delle sue migliori intenzioni e contenuti: per cui questo meglio si sente tanto poco annientato dall'esecuzione fascista, quanto prima contraddetto dal diritto di vita e di morte fascista. Per i suoi fermi eroi l'opera rivoluzionaria di liberazione diventa la sussistenza, essa stessa ferma e durevole, dell'anima. Questa è per loro l'anima della futura, pre-apparente umanità, una parte della quale essi sono già diventati con la fedeltà nella morte.

Però gli uomini futuri, per i quali l'eroe dunque si sacrifica, avranno a loro volta una morte molto più semplice. La loro vita non è più violentemente accorciata, è scomparsa la stessa paura di vivere nella misura in cui la classe dominante l'ha procurata, non da ultimo e molto ampiamente con la guerra. Tuttavia, per quanto rinviata, resta la morte naturale, intangibile da qualsiasi liberazione sociale. La mediazione col *naturale* in essa è appunto per l'umanità liberata e divenuta solidale, un problema specificamente mondano e di concezione del mondo. Tanto più che, eliminate la povertà e le preoccupazioni per la vita, la preoccupazione per la morte si innalza particolarmente dura, per così dire senza il sottobosco delle consuete, banali depressioni. La mediazione col soggetto della società è riuscita nella società senza

classi, però il soggetto ipotetico della natura, da cui viene la morte, si trova su un altro terreno, più vasto di quello su cui è riuscita l'armonia sociale. Et in Arcadia ego suona una vecchia epigrafe allegorica, tra gli idilli di Teocrito: ma il suo ego non è, al contrario di come Schiller ha inteso il testo, l'io del giubilo, che è nato o nascerà anche lui in Arcadia e perciò danza. Invece l'ego dell'epigrafe profetica significa mors, dunque perfino in Arcadia la morte è visibilmente inscritta. La danza macabra si ha anche nel più bello dei luoghi terreni. Tanto più visibilmente, appunto, in quanto nell'inizio sociale potrebbe essere abitata una nuova terra allorché - non da ultimo - sarà finito il disprezzo della morte, risalente ai tempi dell'eroica rivoluzione. Il fuoco super-letale della rivoluzione sociale non ha più nutrimento, certo non più lo stesso, nel suo prodotto, la società senza classi. Per farne indagine devono prima diventare più chiari i problemi finali all'orizzonte del nostro essere, o piuttosto essere indirizzati, posti e influenzati più chiaramente di quanto non sia possibile entro un concetto di natura che resti meccanicistico. Velleità secolarizzate da un'ideologia e da una teologia desuete non significano proprio più nulla in un'esistenza senza classi, riferita alla realtà. Ma certo la forza del comunismo è dovunque quella di liberare, nella critica della parvenza, una *fede senza menzogna*. Dunque anche di far fronte al nichilismo in cui la borghesia, dirimpetto alla morte, non produce nemmeno più proprie immagini di desiderio, per non dire una possibile verità in tali immagini. Invece il materialismo dialettico, a differenza di quello meccanico, non conosce barriere nel suo aldiquà; di conseguenza non conosce un nulla, deciso a priori, di un cosiddetto ordine voluto dalla natura. In quanto ordine che dal precedente ordine voluto da Dio ha ripreso il concetto di destino, incontrollabile, trasportandolo in una sfera più profonda, quella di una necessità naturale conclusa. Il materialismo dialettico invece sottolinea una necessità esterna e controllata, anzi fatta in definitiva saltare in tale controllo; l'umanizzazione della natura è una meta finale utopica della sua prassi. E realizzate immagini di desiderio del contenuto di morte le appartengono in futuro centralmente; immagini di desiderio, si capisce, costitutive, nel senso di essere mediabili con la tendenza e la latenza del processo reale. Di conseguenza anche qui, entro il socialismo, le negazioni definitive sono altrettanto dannose del loro opposto: la fantasticheria dogmaticamente fissa. L'esser

racchiuso nel cuore della classe operaia è memoria, ma la memoria storica deve a sua volta venir ancora racchiusa per non avere alla fine e in conclusione un trionfante nichilismo, fatto cioè di un meccanicismo totale. In altre parole, la «storia» deve venir rifondata nella fisica di un totum ancora aperto e questa cosmologia, per noi non più disparata, si trova per tutti i problemi del comunismo nella linea di prolungamento - esistenzialmente riconoscibile nella morte. *La cosmologia comunista è, qui come ovunque, il campo problematico di una mediazione dialettica dell'uomo e del suo lavoro con il possibile soggetto della natura.* Questo non è più che un problema e, in considerazione della ragione pratica, un postulato, però, così conformata, l'estensione del regno della libertà al destino della morte è legittima. Proprio perché per tutto questo problema, anzi già per la sua solo semisensata formulazione c'è ancora un non liquet del materiale, non si può nemmeno dire no a limine; se per il nostro destino nella natura non c'è ancora una soluzione positiva, nemmeno ce n'è però una definitivamente negativa. Il socialismo non pensa né agisce con i tradizionali tappabuchi teologici dell'immagine del mondo borghese-meccanicistico, ma altrettanto poco pensa e agisce col meccanicismo stesso ed entro il suo fisso nulla. Nessuno sa quel che ci sia nel mondo al di fuori del raggio di lavoro umano, dunque nell'essere naturale ancora non mediato; quale soggetto diriga qui il ricambio, o se un soggetto del genere c'è senz'altro o già in questa forma; e se, una volta incontrato, convenuto, prodotto, può essere messo in rapporto con l'uomo come soggetto della storia. Tutto ciò dipende dallo sviluppo e dalle prospettive della presa di potere da parte dell'uomo, e cioè, in maniera precisissima, dallo sviluppo e dagli orizzonti del comunismo quali si rivelano. La teoria-prassi, quando ha corretto l'utopia sociale e l'ha poggiata sui piedi, trova uno dei suoi ultimi problemi nell'erba medicinale contro la morte. Così che anche nell'intenzione dell'utopia sulla morte e sulla fine si indagli il possibile senso reale e, dovesse questo esserci, venga mediato col correlato reale nel mondo, che non rende del tutto senza patria questa intenzione. Per essa vale il detto Non omnis confundar, non finirò completamente nel disordine, s'intende per quella che è la parte migliore dell'uomo. E la parte migliore dell'uomo, questa sua essenza trovata, è al tempo stesso l'ultimo e migliore frutto storico. Una natura, che non trascorre soltanto con la terra come luna infine morta o anche in

stereotipi annichilamenti e nascite di stelle e pertanto, nonostante tutto il ricambio meccanicistico, segni il passo, può racchiudere in sé questo frutto - secondo una speranza per nulla liquidata - anzi può diventare questo frutto stesso e non deve annientarlo.

V. VOGLIA DI VIVERE E FRAMMENTO IN TUTTE LE COSE

Viaggio esplorativo nella morte

Si evita la paura ultima, se essa non è più affatto paura? Effettivamente a volte, se un uomo sano guarda alla fine, si desta anche tutt'altro sentimento. La paura viene mutata da una strana sensazione di curiosità, dalla voglia di sapere come stanno le cose con la morte. Quest'affetto viene stimolato dal grande cambiamento che la morte in ogni caso comporta. La curiosità trasforma il sipario che cade in uno che allo stesso titolo si lacera; la fine della vita è per essa contemporaneamente l'inizio di una cosa del tutto inaudita, sia pure del nulla. La curiosità può migliorarsi fino a una specie di desiderio di ricerca e conoscenza, essa è tesa verso l'atto del morire come verso un atto di disvelamento. Questo impulso alla ricerca presuppone certamente un io che si conservi durante il morire e anzi anche dopo, per poter osservare la morte. Schopenhauer fa del sarcasmo molto notevole in proposito: confronta l'uomo, che si aspetta nella morte particolari rivelazioni, a un dotto sulle tracce di un'importante scoperta, cui, nel momento stesso in cui crede di vedere la soluzione, viene spenta la luce. Ciononostante, prima che gli venga spenta la luce, il soggetto ruota con innegabile attesa intorno ai misteri della bara; quest'attesa permane anche a fianco della paura della morte (finché questa non è acuta) e pone brame di sapere in luogo della paura. Una pubertà rimuginante e una natura filosofica che si è conservata nutrono soprattutto il desiderio di lasciarsi sorprendere dalla conoscenza dopo che le porte si sono chiuse. E non c'è da dimenticare che proprio a questo punto si è piazzata anche la metafisica del tipo più gratuito. Visione degli spiriti stile Cagliostro e spiritismo vivono della curiosità di conoscere in anticipo una condizione che ciascuno comunque prima o tardi conoscerà. Comunque l'attesa che si presenta in un luogo così buio

è sempre una dote notevole, soprattutto se, come qui per lo più, immagina come fine qualcosa di inaudito. E addirittura pensa a una chiave che apra porte interne e porte verso il medesimo, leggero, brillante stato in cui vengono ricordati dei cari morti e in cui sia possibile un ritorno a loro. L'attesa intende allora la morte come una specie di viaggio sia nel proprio soggetto sia nello strapotente mistero dell'esistenza. Nel momento della «dipartita» sembra cadere dal soggetto l'involucro dell'incognito, dal mistero dell'esistenza la cosiddetta buccia esterna. A partire da qui ogni viaggio può anticipare un po' dell'ultima, un po' della nordica eppure variopinta notte di morte, come estremo esotismo. Più certamente di quanto la notte d'amore non sia abbracciata alla morte dal lato dello sprofondamento, il viaggio d'amore è con essa intrecciato dal lato della secessione, della grande spedizione. Questo è un impulso che in maniera piena di desiderio penetra la paura ultima e ad essa, quale cosa che si reca fuori, toglie proprio una delle sue caratteristiche essenziali: l'angustia.

L'attimo come non-esserci; extraterritorialità rispetto alla morte

Un secondo impulso al viaggiare cerca molto più a fondo, perciò è ancor più difficile che perisca. Esso si trova, come non ci si poteva aspettare diversamente, *in mezzo* all'attimo, al punto in cui un uomo può penetrare nel suo nocciolo. Questo elemento del nostro essere a noi più prossimo è al tempo stesso il fondamento che pone, è il nudo fatto-che del nostro essere. A causa della sua insuperabile vicinanza, assolutamente immediata, l'attimo appena vissuto, ovvero l'ora che è questo fatto-che, è anch'esso pienamente invisibile, oscuro, mai posto e obiettivato (cfr. pp. 338 e sg., pp. 347 e sgg.). Il futuro, non il passato, è la sua espansione; perciò anche il futuro è altrettanto non visibile e obiettivato quanto l'attimo appena vissuto, sebbene non nello stesso grado. Infatti il fatto-che immediato può afferrarsi attivamente nell'agire per il futuro, nella decisione. Il fatto-che immediato può d'altra parte recarsi su un cammino che passa davanti a noi, dove compare non soltanto nel suo porre ma nel suo spingere, come tendenza, e per di più è mediato con ciò che è passato. Ma poiché il futuro è il nostro nocciolo che si partorisce da sé, di per sé non soggiace fin dall'inizio ad alcuna categoria della memoria come il divenuto, il

passato; può solo essere fatto e utopicamente intuito. Il futuro può essere conosciuto (in un'intuizione divenuta scientifica), solo in quanto si trova nelle sue mediazioni con il proseguimento di *tendenze* del passato, dunque è accessibile, nel novum mediato, a categorie non concluse, ma aperte dell'utopia scientifico-concreta e le rappresenta. Ha ora la morte - questo evento tanto incombente quanto spingentesi all'estremo passato, e in questo senso evento già deciso, quanto portante in un'alterità del tutto non sperimentata, e in questo pur sempre non deciso - un rapporto col buio dell'attimo vissuto? Secondo *un suo lato, non già deciso*, essa è metamorfosi nel passato estremo, ma non soggiace ad alcuna categoria della memoria, nemmeno se viene dichiarata identica alla condizione antecedente la nascita. La morte, secondo il suo *altro lato, che resta assolutamente ricco di problemi* (come definitivum in un mondo in cui ci sono più frammenti che realtà definitive), sia nonostante sia a causa della più dura antiutopia, che essa stessa rappresenta in realitate, non si è mai rifiutata di far posto a una quantità di esaltazioni e intuizioni. A causa della mancata continuità con la vita finora stata, si rifiuta invece di far posto alle categorie dell'utopia scientifico-concreta; ma appunto di spazio di futuro, di spazio di nascita del nostro nucleo la morte ne ha per ipotesi in quantità. In tutto questo territorio sono dapprima possibili solo formulazioni di problemi o al massimo è possibile un'ipotesi, cioè che la morte abbia una radice filosofica nel buio dell'attimo vissuto, anzi che entrambi abbiano la *stessa* radice. Il fatto-che non obiettivato, il che-è ma non ancora l'esser-ci del fondamento dell'esistenza è indubbiamente nella serie futura di quanto dà impulso al *divenire*, dunque della tentata obiettivazione espansiva del che-è in direzione dell'esser-ci mediato; ma in tal senso il fondamento dell'esistenza, che si travasa nel processo, quale fondamento del divenire è anche fondamento della *caducità*. E precisamente così a lungo e così ampiamente finché l'attimo non si è obiettivato in modo da reggere, e il fatto-che dell'esistere non è realizzato. Ma poiché *l'attimo centrale* del nostro esistere non è ancora entrato affatto nel processo della sua obiettivazione e infine realizzazione, per questo *non può certamente soggiacere esso stesso alla caducità*. Del tutto indipendentemente dalla questione più ampia e da principio indecidibile se l'oscurità dell'attimo vissuto e la morte abbiano la stessa radice, cioè un che-è ancora involuto e senza esser-ci; indipendentemente da ciò l'espansione processuale

di questa oscurità quale caducità ha indubbiamente lo stesso contenuto. Cronos divora i suoi figli perché quello vero non è ancora venuto fuori, il «fèrmati dunque, sei così bello» non è ancora apparso. Ma appunto anche il nucleo della nostra esistenza non entrato nel processo non coglie il processo con tutto ciò che in esso è transeunte e di conseguenza non ne viene colto. Qualcosa di immediatamente chiuso in sé, un essere che non sta nell'esser-ci, può avere come vicina la morte in quanto altra specie di questa involutio, ma non può avere come destino la morte quale annichilamento di un esser-ci. E se il nucleo ancora chiuso della nostra esistenza volesse aprirsi uscendo dalla sua immediatezza, se entrasse anch'esso nel processo ovvero nella evolutio, allora non entrerebbe, non dovrebbe più entrare proprio in alcun processo. Perché allora sarebbe squadernata la cosa stessa, la cosa più profonda, non ancora consapevole, non ancora riuscita; così non ci sarebbe più occasione per un processo, dunque nessuna caducità - sempre intrecciata col mero divenire.

A ciò si unisce un'altra luce, la meno appariscente e forte di tutte quelle note. Essa per la verità non illumina l'oscurità dell'attimo vissuto ma vi si riferisce con sufficiente precisione. C'àpitano esperienze (non ancora più che tali) in cui qualcosa di quasi secondario in tutti i contesti pubblici all'improvviso impressiona come se dentro vi fosse un primo sguardo del fatto-che. Nella «Fondazione» (pp. 353 e sgg.), questo punto è stato indicato come quello dello stupore in assoluto. Di tal tipo può già essere il modo in cui una foglia si muove nel vento, quel che viene così inteso può però anche riempirsi di contenuti più noti e alti. Del sorriso di un bimbo, dello sguardo di una ragazza, della bellezza di una melodia che monta dal nulla, del misero lampo di una parola rara, non ben pertinente da nessuna parte. Però questo più alto contenuto non è necessario per suscitare e riempire l'intenzione simbolica del tua res agitur, che ora compare. Quell'intenzione è il più profondo stupore, senza alcuna distrazione, ovvero l'elemento di un elemento autentico sotto forma di una domanda riecheggiante in se stessa. Ciò che qui viene inteso e felicemente si verifica è comparso nell'indagine della coscienza anticipante quale forma della domanda assoluta; essa indica l'ultimo di tutti gli sbigottimenti e dei suoi futuri archetipi. Questo ultimo sbigottimento è in sospeso ma ha dalla sua i correlati dello sbarco, indubbi sebbene ancora estremamente esili.

Si mostra un luogo dell'esistere che occorre in se stesso, un luogo di mistica sobria, per così dire quotidiana, cioè quella che non ha bisogno di un «oggetto supremo» per guardare alla fine, ma al contrario di uno prossimo, particolarmente vicino. Il più prossimo è lo stesso nocciolo dell'esistere, quale germe del non-ancora-riuscito; questo riempie l'attimo umano, l'attimo ignoto dell'uomo, che a volte si avvicina soltanto. Il «fermati dunque, sei così bello» mostra ora sotto i segni luminosi, svariatamente leggeri tanto quanto importanti, sotto i quali potrebbe vincere, anche quello più serio: essere un indice del non omnis confundar. Proprio in base alla capacità di stupirsi positivamente e in base a quanto ciò riproduce nella profondità obiettiva, nella luce di latenza sottilissima e centrale di quest'ultima, in ogni fenomenologia del non omnis confundar vive una gioia enigmatica, spesso per nulla soddisfatta nella realtà; essa sgorga da una grande salute, da sotto fino a su in cima, e fa spazio alla coscienza di un nimbo utopico nell'uomo. E la forma positiva della questione assoluta è perciò sempre una forma di felicità, non spumeggiante, assolutamente no, ma appunto non appariscente, fuggevole, ancora non nominabile; ciononostante essa si associa a tale nimbo, quale semplicità della sua profondità. Ora proprio questa gioia e questa forma di stupore vogliono guardare alla morte con una particolare certezza: *non solo come viaggio di ordine estremo ma come liberazione proprio della - sovrabbondanza di vita.* Il pathos dell'attimo avvicinato nella domanda assoluta avverte nell'oscurità dell'attimo stesso già un nuovo giorno e una nuova riva, verso cui attira: non una riva trascendente, ma proprio la più immanente. La morte, che sia come individuale sia come lontana possibilità di entropia cosmica incontra il pensiero rivolto al futuro come assoluta negazione di fini, la stessa morte, col suo possibile contenuto di futuro, va ora nello stato finale, in quello nucleare, che viene illuminato da gioia ancora non soddisfatta e dalle luci di latenza dell'autentico. La morte non vi diventa più negazione dell'utopia e delle sue serie finalizzate, ma al contrario negazione di ciò che nel mondo non appartiene all'utopia; lo stacca di colpo così come essa stessa si stacca dal non omnis confundar della cosa fondamentale: nel contenuto della morte non vi è più morte, ma sprigionamento del contenuto di vita acquisito, del contenuto nucleare. Questa è una svolta sorprendente, che del futuro aggira fenomenologicamente proprio la posizione più cupa, sebbene - come è superfluo ricordare

- ancora per nulla realmente occupata. Ma non solo un presentimento delle nostre capacità, bensì il fondato apparire di un adempimento ha qui posto. Il posto è indicato dal modo maggiore, semplicemente paradossale, nella marcia funebre e la sua luce è il Lux luceat eis, quale congiuntivo di desiderio di una certezza in mezzo al Requiem. Ma proprio per questo, proprio per questo correlato esistenziale o musicale, l'apparire è qui più che pre-apparire, non fiorisce all'orizzonte, ma in una immediatezza di tipo centrale, per quanto ancora non mediata. Per questo in innumerevoli resoconti la coscienza della premorte (certo mai dell'attimo stesso della morte non riferibile) e la coscienza di una essenzializzazione coincidono. In Tolstoj sono quasi esclusivamente i grandi momenti del senso che si mostra fenomenologicamente e del «tutto, tutto diventa bene», che esso dichiara di contenere. Rientra qui di nuovo l'esperienza di Andrej Bolkonskij, gravemente ferito nella battaglia di Austerlitz; vi rientra addirittura l'esperienza di unità di Karenin e Vronskij al letto di morte di Anna, sebbene essa sia un'esperienza esteriore, un mero desiderio di poter morire così. Sopra, riferendo la morte all'oscurità dell'attimo vissuto, è stato detto che il buio e il suo nucleo possono bensì avere la morte (quale involutio) come vicina, ma non avere la morte (quale caducità) come destino. Dunque appunto il nocciolo dell'esistere non si è ancora immesso nel processo, perciò non viene colpito neanche dalla caducità del processo; rispetto alla morte ha intorno a sé il cerchio protettivo del non-ancora-vivente. Ma se il nocciolo stesso fosse entrato nel processo, questa oggettivazione, di sé in definitiva intensificazione di sé e quindi realizzazione, di sé non sarebbe più cosa del processo: con questo attimo messo in risalto il regno del divorante Cronos finirebbe completamente. Mai l'essenza di desiderio rivolta all'autentico, che la ruggine e i tarli non divorano, era apparsa più appassionata che nel suo contraccolpo empiricamente più duro, la morte, e mai certo ha suscitato al tempo stesso contromovimenti così trascendenti, intrecci dell'utopia con la religione. Poteva l'utopia sfociare in religione, ciò che si indicava con Dio apparve come vita suprema, come oggetto del desiderio supremo? Indubbiamente, finché a spingere e a essere coltivata era un'utopia astratta, anzi mistica; essa vive del cielo. Le grandi religioni dell'umanità spesso erano per la volontà di un mondo migliore una promessa che abusava di quella stessa volontà, a lungo però anche la sua sala più ornata,

anzi tutto il suo edificio. Nell'utopia non più astratta, nell'utopia concreta e mediata si è però superata la trascendenza, come da ultimo si può vedere nell'immagine della morte: c'è una meditazione per la liberazione dell'uomo e del suo nuovo spazio di esistenza; al difuori di questo non ce n'è altri. Invece dello sguardo verso l'alto ne nasce uno all'interno verso l'origine, in avanti verso il processo e l'identificazione degli uomini come origine per una buona fine. La morte fa poi parte di questo processo, ma non dei soggetti da cui il processo proviene e alla cui identificazione esso è rivolto in primo luogo: il nocciolo dell'esistere, in quanto ancora *non-divenuto*, è sempre *extraterritoriale* rispetto al divenire e al passare, da entrambi i quali il nostro nocciolo non è ancora affatto colto. Così in secondo luogo, il nocciolo dell'esistere, se fosse divenuto e al tempo stesso fosse divenuto buono, in quanto prodotto e rivelato, in tale *riuscita* sarebbe davvero *extraterritorialità* rispetto alla morte; infatti questa stessa sarebbe liquidata e spenta con l'insufficienza processuale in cui rientra. L'utopia del non omnis confundar consegna e dà alla negazione che è la morte tutti i gusci da rompere ma le dà solo il potere di rompere i gusci intorno al contenuto-soggetto che, se fosse prodotto e rivelato in modo degno di nota, anzi risolto e precisato, non sarebbe più un guscio dell'apparire. Dovunque l'esistere si avvicini al suo nocciolo comincia la durata, non irrigidita ma tale da contenere il novum senza caducità, senza corruttibilità. Solo se il processo del principio attivo che si produce e obiettiva, che si sviluppa materialmente nel proprio autentico, fosse pervenuto a un'assoluta inanità, la morte coglierebbe il nocciolo della natura, che è nel cuore degli uomini. Allora soltanto avrebbe quel potere che non ha sulla sovrabbondanza di vita nell'uomo, in quanto non ancora fatto. In tal modo si adempie l'antico detto di Epicuro che dove c'è l'uomo non c'è la morte e dove c'è la morte non c'è l'uomo. Anzi il detto sul costante non incontrarsi dei due si adempie in un senso molto più profondo, appunto in vista dell'*impeto fondamentale*, ancora non nato, dunque anche inaccessibile alla tomba, che è concentrato negli uomini, anche se con diversa forza. L'infanzia e il futuro non decrescono in esso, e nemmeno quell'esistere in sovrappiù e fuor di misura, il cui risultato non è scomparso. Il non omnis confundar, ancora invisibile, concerne però da ultimo in questo nucleo ardente e buio soprattutto la *potenziale natura aquilina della materia umana*; in

questo sollevarsi verso il Tutto il nulla non è mai pervenuto, da quando il mondo va. Non è mia tutta l'eternità? chiede Lessing; almeno questa pretesa di metempsicosi vale per l'intenso Mio dell'uomo nel mondo, che non è ancora divenuto visibile.

53. CRESCENTE INSERIMENTO UMANO NEL MISTERO RELIGIOSO, NEL MITO ASTRALE, ESODO, REGNO; ATEISMO E L'UTOPIA DEL REGNO

Se guardi nel buio a lungo, c'è sempre qualcosa.

Yeats

La fede è però una sicura certezza in ciò che si spera, e non dubita di ciò che non si vede.

Lettera agli ebrei, 11,1

Ciò che l'uomo stesso non è ma desidera essere, se lo immagina esistente nei suoi dèi, un dio è l'impulso alla felicità umana, soddisfatto nella fantasia.

Feuerbach, *Lezioni sull'essenza della religione*

La fede nell'aldilà è fede nella soggettività libera da tutti i limiti della natura, di conseguenza la fede dell'individuo in se stesso.

Feuerbach, *L'essenza della religione*³⁹

Coloro che incolparono i cristiani di aver ridotto Roma in macerie con gli incendi erano calunniatori, ma capirono la natura del cristianesimo molto meglio di quei moderni che ci raccontano che i cristiani erano una comunità etica e che vennero lentamente martirizzati fino alla morte perché spiegavano agli uomini di dover adempiere un dovere rispetto al prossimo o perché la loro mitezza li aveva resi spregevoli.

Chesterton, *L'uomo immortale*

La critica (della religione) ha strappato dalla catena i fiori immaginari, non perché l'uomo porti la catena spoglia e

sconfortante, ma affinché egli getti via la catena e colga i fiori vivi.

Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel.*
Introduzione

I. INTRODUZIONE

In buone mani

La paura di nulla, proprio nulla, è cieca. Non vede affatto da dove viene il colpo, se viene. E così l'uomo che teme gli spettri si sente abbandonato ed esposto da tutti i lati, davanti, dietro, a destra, a sinistra, in alto e in basso contemporaneamente. E da quel che appare del tutto innocuo, può uscire improvvisamente uno spavento disumano. Ma altrettanto sepolcrale, altrettanto poco rassicurante resta lo spettro se sembra apparire in amicizia. Anche l'uomo che si sente in buone mani e ad esse porge la propria può rabbrivire se ciò cui le mani appartengono dovesse per esempio essere morto. Avverte un'aria pesante e la luce intorno, davanti e sopra di lui, per quanto amichevole, resta spettrale. Ci sono nuvole e fumo, lo sguardo su di essi è altrettanto poco trasparente quanto l'alieno che egli crede di scorgere e non vede. Perciò l'orrore che invade la persona perseguitata dagli spettri non scompare mai del tutto nella sfera del pio, ma diventa timore. E questo si conserva perfino lì dove l'uomo pio non si mostra impotente o semplicemente dipendente. Bensì dove osa inoltrarsi nella strana corrente, anzi lì dove egli si dà importanza mediante arti magiche o come eletto. Il pio sta poi lì per così dire armato, non è più un verme travolto, è diventato come minimo un servo del suo idolo viaggiante. Però anche allora, anche in questo miscuglio tra stare in guardia e far la guardia, ci sono ancora tempeste e raggi. Il fedele può essere ragionevole, anzi, nelle versioni più basse, può esporre la sua causa in modo ridicolo e banale e parlarne allo stesso modo. Ma di questa sua corrente piena di timore fa parte che essa, fino a nuovo ordine, non diventi mai del tutto prevedibile.

Non sorprende incontrare anche qui sognatori singolari. Essi sono sufficientemente bucherellati da far entrare in se stessi condizioni fuori norma. Lo spostato ha appunto spostato i limiti del quotidiano così da ricoprire facilmente l'inusitato con il quotidiano e viceversa. Nell'io così scisso non entra soltanto un sentimento di peccato con una forza ormai scomparsa. Qui, come super-io incorporato, si piazza anche un orgoglio, una sicurezza da salvatore copiato come non riesce mai ai sani, nemmeno di suprema arroganza. Nessun falso Demetrio regge a lungo, ma un falso Gesù tra i pazzi regge senz'altro. E se sono donne, almeno in modo da andare in giro come la sua Maria. Nel medioevo ci sono state delle madri di Dio e nella nostra èra Johanna Southcott, una contadina inglese, si spacciò per la donna gravida profetizzata in *Apocalisse* 12. I fedeli le procurarono un letto d'oro, anche una culla, pannolini, catino e tutto questo era meglio che non nella stalla di una volta. Ma la madre del Salvatore morì nel letto d'oro prima che fosse diventato un letto di doglie e quando si sezionò il suo ventre per salvare il prezioso frutto lo si trovò vuoto. In cambio altrove non mancò invero una cosa così inattesa come un Gesù femminile, in un riuscito sogno di desiderio che compra per nulla le cose più care. Infatti la stiratrice inglese Anna Lee si mise al mondo quale Cristo, quale sua reincarnazione femminile e venne creduta. Verso il 1760 la salvatrice passò nelle colonie inglesi sullo Hudson superiore, ma intorno a lei, corrispondentemente al suo precedente mestiere, non sorse altro che una santa stireria e una Gerusalemme della cucina lustra. Invece dei copiatori maschili di Cristo, molto più numerosi e certo anche più commoventi - uno degli ultimi fu il cocchiere italiano Davide Lazaretti, cui i contadini della Sabina hanno costruito una chiesa personale -, invece di questi molteplici rinascimenti di una persona già nata, ecco qui l'immagine relativamente originale di due salvatori di tipo particolare, dalla cui abnormità procedette quasi addirittura l'impresa di una nuova religione. Uno comunque non era un invasato al cento per cento bensì, almeno all'inizio e alla fine, un mezzo imbrogliatore: Shabbetai Zevi. Nel 1648 e poi nel preteso anno della fine del mondo, il 1666, si spacciò per Messia (cfr. p. 385), anzi firmò i suoi decreti in uno stile estremamente blasfemo: «Io il Signore, il vostro Dio Shabbetai Zevi, che vi ha guidato fuori

dall'Egitto». Gli ebrei dell'età barocca che gli credettero entrarono in un febbrile risveglio, ma il Dio degli ultimi giorni, quando si sentì in pericolo, passò all'Islam e morì come guardiano di un serraglio. Molto meno come Messia e senza fallimento, ma pur sempre come «santo degli ultimi giorni», si presentò poi nel secolo scorso un vero invasato, interno al cristianesimo però tendente a uscirne: Joseph Smith, fondatore dei mormoni. La leggenda racconta quanto segue sul suo inizio: Joseph Smith trovò in un tumulto vicino a New York un'antichissima cassa, contenente lamine d'oro; le lamine erano scritte con segni misteriosi, Smith li decifrò con l'aiuto di Dio e apparve l'unica Bibbia autentica fino in fondo, arciamericana, il *Libro di Mormon*. Nel libro c'era scritto che i leviti ebrei erano emigrati già ai tempi della torre di Babele, ma Gesù aveva soggiornato tra i leviti americani esattamente tra la sepoltura e l'ascensione, dunque molto prima di Colombo, e aveva dato loro la vera rivelazione. Il patriarca ebreo mormone aveva scolpito questa rivelazione in lingua egizia (Smith la chiama «reformed Egyptian») affidandola a quel tumulto nello stato di New York, come a una specie di Klondyke spirituale. Il contenuto del tesoro -con esso torna un motivo geografico-utopico (cfr. p. 870), il motivo della lettera celeste sepolta o del libro dei misteri che aspetta il suo scopritore predestinato - è a sua volta una profezia: quella del «Go West young man» in chiliastico. La Canaan che Cristo intendeva era dunque nell'ovest selvaggio; la Carovana dei mormoni, uno dei più grandi movimenti migratori dell'era moderna, ha perciò eretto la sua Sion intorno al Gran Lago Salato. Sorse cioè una struttura d'affari e di miscuglio maomettano-puritano, insaporita dalla poligamia, santificata dalle lamine d'oro. Conformemente alla sua base, la nuova Sion ebbe presto un aspetto non più celeste di Chicago, la santità degli ultimi giorni coincise con quel che nella vita commerciale si chiama uno schietto ultimo del mese. Salt Lake City, con il Tabernacolo e santa Cassaforte in cui riposano le lamine d'oro, divenne così un affare come al solito e una gigantesca credenza da folli divenne solo la via che vi conduceva. Questa via traversa era però più necessaria di prima per ritrovare le sigillate lettere celesti e farvi credere decine di migliaia di persone. Nel suo libro sui mormoni Eduard Meyer ha paragonato Joseph Smith a Maometto: c'è del vero, ma solo in quanto un po' di follia dà oggi il segno per la creduta forza di precedenti immagini religiose di desiderio che a loro volta, nel loro

contesto, avevano follia solo nei seguaci. Diversamente da quanto assume aspetto medico, sociale, tecnico, però indicibilmente guariscimondo anche qui, la follia si mescola da ultimo coi sogni religiosi di desiderio. Inoltre in epoche o terre piatte, come nell'Ottocento e in America, tenne aperte specifiche caverne nel sogno di desiderio e la fiaba dei sette addormentati, che in queste caverne aspetta il suo giorno.

Da non dimenticare quel che fa qui la cattiva divinazione. Anch'essa vuole infiltrarsi nei misteri con mezzi non consentiti e lo fa. I misteri venivano comprati a prezzi scontati e hanno l'aria di essere adattati a teste a sfilatino e tuttavia a volte singolarmente strani. E' questo il luogo di occulti vecchiumi del secolo scorso, come lo *Zanoni* di Bulwer. Poi, in swedenborgese, Du Prel con una *Magia quale scienza sperimentale*, anche Franz Hartmann, piccolo borghese paracelsiano. Poi, tutta assurda ma atavistico-interessante, la Blavatskij con la sua *Isi svelata*. Al vertice della «conoscenza di mondi superiori» si stabilì il giornalista occulto Rudolf Steiner, una stranezza a sé. Una mediocre, anzi insopportabile stranezza e tuttavia efficace, come se qui fosse stato spezzato anche il vischio e ribollisse, inumidisce, mormorasse, chiacchierasse una specie di druidismo d'accatto su carta di giornale. Lasciamo in sospeso se la chiacchiera e il bassissimo livello siano necessari per questo tipo di «iniziazione» o vitalizzazione occulta. Ci sono alcuni scritti, sebbene pochissimi, provenienti dall'ambiente di Steiner, per esempio lo studio biosofico *Uomo e animale*, di Poppelbaum anche diverse temerarietà chimico-astrologiche con un'alchimia d'imitazione; ma per il resto ha il predominio il semplice coro di centomila folli. Ciononostante compare a volte anche un tocco di disposizione medianica, una atavica capacità di manifestazioni parapsichiche, soprattutto di atavica chiaroveggenza. Che fenomeni e disposizioni del genere ci siano ancora non può essere messo in dubbio, e nemmeno che in tipi come la Blavatskij e il lunatico Steiner essi abbiano avuto un bel potenziamento. La chiaroveggenza atavica si collegava, per così dire sotterraneamente, con usi e culti mitici, con immagini del mondo innalzate su un'altra base di coscienza che non quella odierna. E così Steiner poté toccare qua e là elementi e dottrine segrete che a partire dall'esterno, dalla coscienza odierna, sono quasi precluse, per quanto ci si voglia immedesimare filosoficamente. A volte i tipi di questa specie,

insipide sirene o minotauri muniti di treppiede e giornalismo al tempo stesso, come la Blavatskij o come Steiner, possedevano nella loro coscienza un tubo montante dall'inconscio, da ciò che è passato da molto e mai passato. O come pesci degli abissi marini, deformati e appiattiti, ma sempre in una forma crepuscolare, difficilmente accessibili alla ricerca mitologica, emersero corrotti antichi mondi inferiori, mediani o posteriori. Mescolati con strane corrispondenze per tutto il mondo; abolite le consuete linee di collegamento, con pietre di confine per così dire spostate. Un esempio ne è la ricerca steineriana dello «sfingico, che ci guarda ancora con sgradevoli domande», attraverso ogni genere di leggende popolari e «manifestazioni naturali», fino a quella del «timor panico». O addirittura un'analogia atavistico-simpatetica fra utero, cervello e volta celeste. Tale fiuto (in ultima analisi ancora paracelsiano) per presunte «corrispondenze» oggi lo si incontra soltanto in questo vecchiume teosofico, nella gnosi da cetto medio un po' tocco. Meno simpatetiche, più ferrate in senso letterario appaiono indubbiamente le sciocchezze sullo sviluppo del mondo in base agli affari che vi hanno svolto gli dèi, e grazie a essi. Allora non ci sono semplici essenze religiose sparse ovunque, così che a uno si accappona la pelle se si vede fiorire un fiore o addirittura scatenarsi un temporale, dato che tutto è pieno di spiriti elementari. Soprattutto tutto il planetario è trasformato in un'organizzazione religiosa e dottrinale in cui gli dèi formano e educano, presiedono di volta in volta i tempi e i corpi celesti, come una volta nel nonsenso astrologico. Ma poi, per completare la guida planetaria con l'educazione moderna, nella costruzione insensata di tale cosmologia mitologica non atavica ma messa insieme sui libri - nemmeno Haeckel e l'evoluzionismo, anzi l'evoluzionismo più gli dèi (sulla cattedra dei singoli stadi) completano il ginnasio universale di Steiner. Ma invece di questo si guardi alla *atavica* chiaroveggenza di questi tipi e al curioso inverdimento che essa può dare a un incanto imputridito, ma non putrido fin dall'inizio. Si guardi non da ultimo al fatto innegabile che a tratti questa roba forma un parallelismo con ciò che in letteratura è il *romanzo d'appendice*. Come questo ha mantenuto in vita, quando non preparato, significati che difficilmente si trovano nella buona letteratura, così il romanzacelo teosofico dà tensioni, mondi intermedi e perfino archetipi di specie trascurata; almeno può darne, con un uso prudente e per così dire surrealistico. E ciò

proprio perché, in quanto e nella misura in cui gli atavismi teosofici sono tali perché non fanno tanto i signori quanto la cattolica mitologia dell'aldilà -sotto tanti aspetti non meno rozza. Invece l'atavistico e quel che c'è da romanzacelo in varie teosofie, proprio per il suo basso valore, proprio perché come romanzacelo non ha imbarazzi, va bene per un uso indiretto, relativo alla percezione degli archetipi mitici nella loro varietà selvaggia e misteriosa. Il taumaturgo appartiene alla religione e chi lo lascia fuori non imparerà su questa niente di definitivamente sufficiente. Nello spazio di desiderio e di sogno dell'incondizionato, di ciò che supera tutto e che resta anche dopo il ritiro delle religioni, egli non ha più posto, però anche al margine di questo spazio è pertinente tutto tranne i sentimenti civilizzati, le definizioni sterilizzate a prova di stupore. Perfino un taumaturgo discutibile come Apollonio di Tiana è più vicino alla sfera religiosa che non Melantone, e a maggior ragione le è indicibilmente più vicino uno Jakob Böhme di Schleiermacher. Il romanzacelo teosofico non ha nessun punto seriamente in comune con gli uomini dei misteri o addirittura coi mistici cristiani dell'antichità. Tuttavia può mostrare a quale fontana si attingeva e dove è penetrata tanta hybris in cosa non costruita a questo scopo. Dove Rabbi Löw si affacciava con l'archetipo Astarte e dove si temono i guardiani della soglia, in breve dove il soggetto era armato quando entrava dietro la tenda nei mondi superiori in cui credeva. Ciò non ha niente in comune con l'«impulso di Cristo», però ne ha con gli atavismi e le immagini fermentanti, con i regni intermedi e le immagini degli idoli che lo precedono. Anche il giovane Goethe ha imparato a sentirsi più vicino il fascino di Faust grazie ai rosacroce e non per esempio a Nicolai.

Capo e stregone; ogni religione ha fondatori

Non è il singolo bambino a dipingere ma un modo d'essere generalmente infantile in lui. E non è l'uomo del popolo a cantare ma da lui canta un bisogno comune ovvero una primavera comune. E' il *gruppo* di un che di infantile o popolare che qui vive nei singoli e si esterna attraverso di loro. Un io per così dire dotato non è necessario per la produzione di immagini infantili, per la formazione di canti popolari. Anzi queste impressionanti

formazioni scompaiono o si attenuano se, qui a causa della maturità sessuale, lì per il modo di economia individuale, la luce di gruppo non brilla più intorno al capo in modo così universale ed efficace. La nascita di un io attraverso la maturità sessuale qui, attraverso il modo di economia individuale lì sono cose certamente assai diverse. Comunque, sia nel caso fisiologico sia in quello economico, si stacca da quella che fin lì era l'anima del gruppo un che di separato, di autonomo. Quest'anima del gruppo agisce indubbiamente anche in movimenti e formazioni religiose: in queste però già molto prima della cosiddetta differenziazione sociale progredita emerge una specie di personalità sui generis. Movimenti di fede sono stati spesso, anzi di regola, collegati con impulsi inferiori o esterni all'io, con convulsioni, panico, invasamento: ciononostante il gruppo mette qui in luce una persona separata, una guida. Popoli primitivi che non hanno praticamente sviluppato alcuna divisione del lavoro e assolutamente nessuna nobiltà e in cui il capo non emerge molto al disopra della tribù, venerano tuttavia lo *stregone*. Tra le gentes primordiali il capo ha bensì autorità ma non un nimbus, egli è *primus inter pares*, mentre lo stregone anche in una società ancora del tutto cameratesca viene considerato di altra specie. Le misteriose forze che gli vengono attribuite, la formazione separata e spesso assai faticosa che ha subito come allievo del mondo degli spiriti lo fanno comparire come singolo e come solitudine già prima di ogni gerarchizzazione sociale. La posizione particolare dello stregone, poi del maestro di magia, è dunque indipendente dalla restante differenziazione sociale; da qui il presentarsi assai precoce dell'individuum magico. E come tale, grazie al suo riconosciuto «carisma» personale, non dovette attendere il posto che altrimenti, in altre attività, solo la sviluppata società di classe, eminentemente quella capitalistica ai suoi inizi e ancora in ascesa, apre alla personalità. E da qui risulta un'ulteriore importante particolarità: nessuna religione ha cominciato del tutto anonima, cioè senza un fondatore, più o meno fortemente accentuato. I canti popolari, perfino le leggende eroiche possono sorgere anonimamente anche senza le esagerazioni che il romanticismo attribuì a questo fenomeno, invece le religioni vengono come minimo messe in ordine e, se sono nuove, fondate da una persona con un suo nome. Al principio della fede vengono posti uomini santi, i quali hanno non soltanto carisma come gli stregoni

primitivi o anche i successivi taumaturghi, ma *produttività*. Vi si trovano anche i tipi più antichi di quelli che prevalentemente mettono in ordine, sono fondatori in grado minore, anche senza un nuovo dio. Un conoscitore penetrante come Frazer non trova eccezioni al principio che tutte le grandi religioni sono state fondate da uomini notevoli (cfr. *The Golden Bough*, 1935, iv, 2, pp. 159 sg.).⁴⁰ Certo ci sono considerevoli gradazioni di tal esser notevoli, di uno spessore maggiore o minore, più sbiadito o più profilato, con cui la leggenda ha tramandato un *genius religiosus*. Cadmo fa per esempio un'impressione scialba, Orfeo nebulosa, Numa Pompilio troppo sacrale, con loro viene fuori troppo poca forma. Essi indicano un inizio e questo viene loro agganciato, ma essi stanno accanto ai propri volti, questi stessi non tanto umani. E i mitici iniziatori della religione egizia, di quella babilonese sono incomparabilmente più inafferrabili di Mosè o di Gesù. Fanno quasi a meno di nucleo storico, sono meri segni di un inizio religioso, Mosè o Gesù invece hanno un volto e, pur attraverso la leggenda, tramandano un atteggiamento reale, non inventabile. Essi sono penetrati personalmente nella fede che porta il loro nome, quali personaggi storici hanno cambiato, col loro apparire, un contenuto di fede fin allora dato. Il fatto comunque che i fondatori, o piuttosto ordinatori, della religione egizia e babilonese, anche di quella cinese e indiana antiche, non si presentino neanche lontanamente con la forza di Lao-tzu o Buddha, per non dire di Mosè e Gesù, questo non contraddice la regola che la religione, a differenza dei canti popolari e dell'epica primigenia, ha dei fondatori.

Ora per tre motivi alcuni fondatori sono tramandati in maniera meno chiara e anche con poca chiarezza quanto alla loro persona. E gli stessi motivi indicano al tempo stesso per quale ragione il fondare venga così completamente liberato solo con Mosè e Gesù. In primo luogo i fondatori oscuri risalgono per lo più molto *indietro nel tempo*, la saga ne dà il nome ma al tempo stesso li vela. Non c'è alcuna cosa scritta che risalga a Cadmo, Orfeo o Numa Pompilio o che anche soltanto derivi inoppugnabilmente dai loro giorni. E senza di ciò i maestri originari diventano facilmente persone di una favola ambulante, che corre di luogo in luogo e cancella perfino un volto locale, originariamente ben profilato. In secondo luogo i fondatori restano poco profilati se, in quanto prevalentemente ordinatori e formulatori, si sono *mantenuti* essenzialmente

all'interno dell'uso. Se non indicano un punto in cui si spezza l'onda che correva fin qui, in cui avviene la contrapposizione al culto finora avutosi, insomma in cui viene insegnato un nuovo dio. Ecco un esempio: gli egizi onoravano due fondatori della loro fede molto solenni, Imhotep, un prete funerario dell'inizio della terza dinastia, e soprattutto lo scrivano divino Thot. Entrambi restano leggenda, Thot è addirittura quasi completamente mitico; nessuno dei due si eleva di una testa sulla tradizione religiosa che indica. Se però un altro annunciatore egizio, il faraone Amenofi IV, profeta di un unico e solo Dio, il dio del sole, avesse avuto successo col suo monoteismo solare, si avrebbe allora il punto di frattura e l'Egitto possiederebbe un fondatore di religione ben profilato, non soltanto uno sminuito o mitico. In terzo luogo certo anche Amenofi iv, l'eretico, difficilmente avrebbe raggiunto la nettezza di contorni di Mosè e Gesù; e precisamente per quest'ultimo motivo, che la *religione naturale*, presente ancora in Egitto, Babilonia e anche nei *Veda*, *rende eo ipso meno manifesta la figura del fondatore*. Infatti dove gli dèi compaiono come esseri naturali, dove l'umano non si è iscritto significativamente nel cielo, nemmeno un uomo può chiaramente entrare in cielo come dottore di salvezza. Egli scompare dietro determinazioni mitico-naturali o addirittura ne viene sostituito: il babilonese nunzio di dèi, Oannes, esce così solo come uomo-pesce dal mare; Thot, il leggendario, primevo maestro egizio, coincide con Thot, la deà della luna. Anzi è lo sfondo non del tutto spezzato della religione naturale o, in Buddha, il grande acosmismo, posto allo stesso luogo del cosmo, ciò per cui Lao-tzu e ancora lo stesso Buddha, per quanto profilato sia e per quanto possente si presenti nel suo messaggio di gioia, appaiono un po' mitici o tornano ad essere più mitici di Mosè e Gesù. Un fondatore è indubbiamente ovunque, solo che diventa manifesto in tutta nettezza soltanto lì dove pone il suo nuovo Dio contro le usanze tramandate, contro una religione naturale vuota di uomini; soprattutto lì dove si aggrappa entusiasta al suo Dio insieme coi suoi fedeli. In questo senso i primi a farsi avanti sono Mosè e Gesù, loro stessi intesi come salvatori, non soltanto come maestri mitici, non soltanto come indicatori di salvezza. E bensì vero che il nome di Orfeo e anche il nome dei fondatori-ordinatori mitico-naturali, su su fino al cosmomorfo Confucio o addirittura a Zoroastro, il messia della luce astrale, vengono nominati insieme con gli dèi, tuttavia esso resta indietro rispetto a loro, si rapporta

esteriormente a loro. Il fondatore dionisiaco *si perde in spuma* davanti al suo dio della natura, quello mitico-astrale *si scolora* davanti a lui e perfino Buddha la grande autosalvazione, *sprofonda infine* nell'a-cosmo del nirvana. *Invece Mosè costringe Dio ad andare con lui, ne fa la luce dell'esodo di un popolo; Gesù pervade il trascendente come tribuno umano, lo utopizza a regno.* Ma profilate o no, penetrino la natura oppure la trascendenza, le parole di salvezza vengono sempre pronunciate da uomini. E nelle ipostasi divine gli uomini non hanno mai espresso altro che *futuro agognato*, ovviamente entro queste illusorie ipostasi coglibile solo anch'esso illusoriamente. Questa illusione, in alcune implorazioni agli dèi o addirittura al regno divino perché venga una buona volta, potrebbe essere tede da vedere proprio la datità e la sua ideologia, quale trucco - invece di riconciliare con essa - e da non far concludere con essa la pace. Ma per una protesta del genere, invocante, utopicamente-radicale e umana, ci vogliono profeti, non formulatori di un costume, anche se i profeti a loro volta hanno posto solo un nuovo tipo di illusione divina in luogo di quella vecchia. Con Mosè e Gesù questa nuova illusione conteneva bensì anch'essa irrealtà ma, oltre a quella semplicemente mitica, a volte anche una specie di irrealtà completamente diversa, che può rappresentare quella di un poter-essere o almeno di un dover-essere e poté perciò essere intesa come indicazione di una realtà utopica. C'è dunque un nesso funzionale tra *il crescente inserimento diretto dei fondatori nel mistero religioso* da una parte e il vero e proprio annuncio, l'abisso dei miracoli diventato umano dall'altra parte, da quella del messaggio di gioia. E il crescente inserimento personale si fonda in definitiva in quello specifico oltrepassamento con cui comincia ogni atto religioso e in cui l'atto produttivo si lascia indietro tutte le altre uscite o pre-apparizioni. Questo specifico oltrepassamento si mostra, quanto più mature si presentano le religioni, come quello di una speranza ora fortissima e precisamente del totem *di una speranza che pone il mondo intero in rapporto con una perfezione intera.* Se il modo di questa perfezione, in un fondatore poco prevalente o cosmicamente scomparso, è costruito esternamente ed essenzialmente in senso mitico-astrale, allora, così come è sorto per incarico dispotico quale ideologia del dominio, anzi quale consacrazione del dominio, può collegarsi con particolare facilità anche nella sua struttura col dispotismo sociale, anche col patriarcalismo, cioè con continue dipendenze da fuori e

dall'alto. Allora non occorre un compromesso ecclesiale; piuttosto la stessa genuina fondazione di fede, come in Egitto e in Babilonia, riconduce all'ideologia del dominio e fuori di essa. L'utopia della perfezione, per quanto radicale e totale essa sia come utopia religiosa, diventa qui mera ideologia suprema grazie al suo contenuto. Dove invece l'oltrepassamento, in forza di movimenti, di proteste, di speranze plebee, in forza di fondatori profetici, assolutamente non conformi ma anzi contrastanti, penetrò decisamente nel futuro e nel totum di una comunità, la religione così nascente poté divenire ideologia conforme solo grazie a successivi compromessi ecclesiali (o astuzie dell'esegesi). La predicazione di Gesù, in quanto escatologica, non fece certo pace con «l'etere presente»; e perciò rese estremamente sensibili anche alle mere professioni verbali e ai compromessi ecclesiali. Per essa fu significativamente più essenziale che per altre religioni essere contrasto, poiché cominciò assolutamente come movimento sociale fra tribolati e oppressi; a questi tribolati e oppressi ha apportato al tempo stesso un impulso, un senso del valore e una speranza che la mera oppressione non avrebbe mai potuto trovare, o che almeno per quattromila anni non ha potuto trovare così. Ma questo impulso proviene dalla più forte secessio plebis in montem sacrum, qui l'oltrepassamento divenne in toto finalmente - ortodosso. E se vale dire che dove c'è speranza c'è religione, allora il cristianesimo, col suo possente punto di partenza e la sua ricca storia ereticale appare come se qui fosse finalmente emerso un aspetto sostanziale della religione. Cioè *non un mito statico e in ciò apologetico, bensì un messianesimo umano-escatologico, perciò, posto esplosivamente*. Solo qui vive - sciolto da illusione, ipostasi divina, addirittura tabù di signori - *V unico sostrato ereditario significabile nella religione: essere speranza in totalità*, ed esplosiva. Aut Caesar aut Christus: con questo grido di battaglia sorge un regno diverso da quello del dominio, anche da quello del mostro oppressivo in cui la religione come mito, ed eminentemente come mito astrale, riponeva i suoi incitamenti apologetici alla calma, le sue speranze non ancora esplosive. Proprio la forza di una perfezione esplosiva è stata crescente e ricca, e così innegabilmente anche la profondità della proiezione e formazione di dèi secondo il desiderio, che corrisponde all'intensità dell'impegno umano. Che ogni religione abbia fondatori, significa dunque al tempo stesso: nelle sue evocazioni, a volte perfino sotto il manto e le prevalenti ideologie

del mito dei signori e astrale, la religione è stata un serissimo tentativo del nome della perfezione omnicomprensiva. Un tentativo fatto di elementi dell'ebbrezza o della ponderazione, dell'antropomorfismo o del cosmo, dell'indignazione prometeica o della pace ipostatizzata; e le religioni della protesta rappresentano almeno le proiezioni e ipostasi più umane nell'immane.

Una dimensione numinosa anche nell'humanum religioso

C'è un pio sentimento secondo il quale molte cose non sono sicure. Ciò può rendere ciechi ma può anche far vedere dietro l'angolo, dove può aggirarsi un'altra vita, inconsueta. Anche il non-pio, se non è una testa piatta, non pone il suo usato essere e vedere come misura delle cose, di quelle che sono e di quelle che non sono. Il sentimento religioso, poi, sta senz'altro contro il sentimento sfacciato, perfino contro quello comodamente liberale, che gode di se stesso e si pensa l'aldilà come ben ragionevole e alla mano. «Ah, come sono nulla gli uomini», dice invece la Bibbia, che non è per nulla misantropa. «Le mie vie non sono le vostre vie, i miei pensieri non sono i vostri pensieri», dice il Dio della Bibbia, che con ciò non viene affatto presentato come demone. Questa distanza, anzi proprio questo orrore della *soglia* appartiene a ogni rapporto religioso, oppure questo non è tale. Da questo punto di vista e, beninteso, solo sotto quest'unico aspetto, ha ragione Rudolf Otto quando porta il «Totalmente Altro» come segno dell'oggetto religioso e il «tremebondo-numinoso» come aura del sacro. Da questo punto di vista e, ancora una volta, beninteso, solo come antidoto specifico, ha ragione il primo Karl Barth quando sostiene il detto inaudito e illiberale «Il divino pronuncia un no permanente contro il mondo». Quando insegna: «La realtà della religione è l'inorridire dell'uomo dinanzi a se stesso» e «L'infinità che possiamo immaginarci noi, è commisurata alla nostra finitezza ed è soltanto una infinita-finitezza» (*Der Römerbrief*, 1940, pp. 252, 286).⁴¹ Ciò che viene creduto dio viene qui bensì tenuto lontano dalla partecipazione umana come dispotismo non mediabile («teologia federale»), ma a questo prezzo grottesco anche l'humanum, il cur Deus homo, viene protetto dalla banalità in cui l'ha cacciato un liberalismo troppo affabile. La chiesa, dice Barth, ha sempre più consegnato Dio all'uomo, cioè agli attacchi e ai

movimenti di pensiero della creatura non emersa, non trascesa; di contro Barth invoca il *Deus absconditus*, quale Dio che non coincide col Dio-despota. La religione, in maniera suprema come religione cristiana, presenta piuttosto una turbolenta soggettività e la sua partecipazione all'oggetto di culto; certamente il Credo eteronomo-estremista di Barth pare quasi volere allontanare il figlio dell'uomo come mediatore, dunque allontanare dal cristianesimo il cristianesimo stesso. Ma nonostante questo grottesco a-umano, un grottesco che insomma non impedisce nemmeno a un prete di Moloch di essere tale, anzi lo avrebbe sostenuto nel ruolo, nonostante questo abuso del tertulliano e in origine per nulla oscurantistico o totalmente irrazionalistico Credo quia absurdum, la teologia di Barth contiene un ammonimento importante. Essa infatti difende fanaticamente un che di venerando e una sfera che proprio nel riferimento soggettivo della religione vanno così facilmente perduti, fino a scadere in un insipido psicologismo o nel surrogato di moralità del filisteo della cultura. L'elemento illiberale della teologia del tabù può e deve - dopo una disintossicazione veramente potente del suo humanum - essere condotto verso l'umanesimo religioso o meta-religioso: non affinché questo diventi irrazionale, ma al contrario perché non diventi insipido. Solo nel *Deus absconditus* è contenuto il *problema* di che cosa significhi il legittimo *mysterium* dell' *'homo absconditus*. Di quel che la comunità contenga di regno nella sua sfera infine adeguata, non psicologizzata, non secolarizzata. Quanto vero è che il cosiddetto *mysterium tremendum* può andar bene per una reazione autoritaria e per la sua bassa irratio, altrettanto sicuramente la non trasponibilità di categorie immanenti e abituali forma un primo criterio del livello religioso. Quanto poco la irratio reazionaria debba essere legata a questo criterio emerge già solo dal fatto che esso non è affatto limitato all'oscurantismo e nemmeno al teismo dispotico, al contrario. Perciò il panteista Spinoza, dalla fidata razionalità, dice: «Inoltre, per dire qui qualcosa anche dell'intelletto e della volontà che di solito si attribuiscono a Dio, se intelletto e volontà appartengono all'essenza eterna di Dio, sotto queste due qualità si deve certamente intendere qualcosa di completamente diverso da quel che di solito si intende; infatti intelletto e volontà, che costituirebbero l'essenza di Dio, dovrebbero essere del tutto diversi dal nostro intelletto e dalla nostra volontà (a nostro intellectu et voluntate toto coelo differre

deberent) e potrebbero essere uguali solo nel nome, non diversamente da come il cane, costellazione celeste, e il cane, l'animale che abbaia, sono uguali fra loro» (*Et.*, Prop. 17, Scolio). Decisivo resta che *il Totalmente Altro vale anche per le conclusive proiezioni dell'umano della religione*. Il Totalmente Altro dà anche per la prima volta l'adeguata misurazione della profondità a tutto quel che è stato agognato sotto l'idea di divinizzazione dell'uomo. Il Totalmente Altro dà alla hybris di Prometeo quell'effettivo assalto al cielo che distingue il prometeico dalla piattezza della mera individualità e dalla misera umanizzazione del tabù. Il Totalmente Altro penetra col suo abisso nella hybris di Thomas Münzer e ne fa una mistica ribelle, ereditaria del regno: «Come a tutti noi nell'avvento della fede deve accadere di nuovo che noi uomini di carne diventiamo dèi attraverso l'incarnazione di Cristo e dunque siamo con lui discepoli di Dio, da lui istruiti e divinizzati». E così questo numinoso nello stesso regnum humanum, invece della svirilizzante capitolazione davanti a una sublimità semplicemente eteronoma e al suo Alto, che viene considerato tale perché l'uomo non vi compare, contiene viceversa quel Totalmente Altro che è davvero completamente altro e che di quel che è l'uomo non può pensare cose mai sufficientemente grandi e travolgenti. Da cui quella potente sorpresa, quando esso penetra nei contenuti che, indicati come religiosi, lo mantengono libero, e li fa avanzare non come realtà oppressiva bensì al contrario come - realtà miracolosa. La non trasferibilità di categorie immanenti e abituali alla sfera religiosa, proprio questo salto si dà a conoscere come suprema utopia dell'uomo quando Paolo dice: «Quel che nessun occhio ha visto e nessun orecchio ha udito e non è entrato in nessun cuore umano, Dio l'ha preparato per coloro che lo amano» (1 Cor. 2, 9). Il miracoloso in quanto il Totalmente Altro in considerazione del mondo oggettivo religioso è qui chiaramente *il più peculiare mistero della gioia*, trionfante nel contenuto religioso e umano di speranza, cioè in quello che fa esplodere se stesso in direzione del Totalmente Altro. E fra il mondo religioso del soggetto e il tabù del lato dell'oggetto religioso fin allora stato, il cristianesimo ha sottolineato la mediazione che qui viene chiamata regno, il regno di Dio. Ma con ciò per il lato del soggetto sorge più che mai un Totalmente Altro nel suo oggetto, cioè il mistero della spazialità intorno all'oggetto supremo: il lato religioso del soggetto viene ora provvisto anche di quello inteso

quale *mysterium* del regno. Dio diventa il regno di Dio e il regno di Dio non contiene più Dio, cioè questa eteronomia religiosa e la sua ipostasi reificata si dissolvono completamente nella teologia della comunità, ma in quanto comunità che *è passata essa stessa oltre la soglia della creatura stata finora, della sua antropologia e sociologia*. Perciò proprio la religione che ha proclamato il regno di Dio in mezzo agli uomini (cfr. Lc. 17, 21), ha sostenuto con la maggiore decisione il Totalmente Altro contro l'antico Adamo e l'antica realtà: nel primo caso come rinascita, nell'altro come nuovo cielo e nuova terra, come trasfigurazione della natura. E' questo contenuto-limite del miracoloso, dunque del totalmente dissolto, che fa anche della migliore società umana un mezzo per uno scopo finale, uno scopo finale del totalmente risolto, e che la religione pensa nel regno. E il cui mancato raggiungimento si dà a conoscere anche nella migliore società: quale non superata caducità della creatura, non superata immediatezza della natura circostante - di conseguenza è anche contro ogni parziale ottimismo di diverse utopie sociali, distaccatesi dal *totum dell'utopia*. Certo, l'immagine di desiderio in tutte quante le religioni, con maggior forza in quelle dell'adduzione messianica della patria, è il comodo abitare nell'esistenza, tale però da non lasciarla nei limiti delle sue sequenze finalizzate, già chiari e per così dire di patriottismo locale. Così che la religione, *nel costante riferimento finale all'ultimo salto e al totum utopico*, non si esaurisce in tutte le sue eticizzazioni e più piatte razionalizzazioni, nemmeno nel suo più forte eticizzatore, Confucio, si esaurisce in moralità e chiarezza. Il contenuto di desiderio della religione resta il comodo abitare nel *mistero* dell'esistenza, inteso quale mistero mediato con l'uomo e volto al suo desiderio più profondo, fino alla quiete del desiderio. *E quanto più in là proprio il soggetto penetra con i suoi fondatori di religione nel mysterium dell'oggetto di un Dio pensato come supremo Fuori o supremo Alto e lo sopraffà, tanto più potentemente l'uomo nel cielo terreno o nella terra celeste viene caricato di reverenza per il profondo e l'infinito*. Alla crescente umanizzazione della religione non corrisponde così alcun allentamento del suo tremore, ma al contrario: l'*humanum* consegue ora in aggiunta il *mysterium* di un divino, di un divinizzabile e lo consegue come formazione futura del regno, però di quello giusto. Anzi questa proiezione utilizzò e utilizza addirittura il sublime di un Fuori e Alto, quale fu designato soprattutto in Egitto e Babilonia, nonostante l'ideologia da signori,

letteralmente irrimediabile, di coronamento e staticità mitico-
astrale come educazione all'universum dal contenuto umano e alla
sua profondità. Di più: la reverenza che include l'humanum e
culmina in esso ha bisogno ancora come correttivo del numinosum
sperimentato un tempo con particolare altezza nel culto astrale,
nella grandiosità della natura, per conservare l'oggettualità
religiosa di se stesso, cioè appunto perché dell'uomo non si pensi
mai abbastanza grandezza e mistero. E così questo straniamento
rientra dovunque nella religione, anche vista quest'ultima
utopicamente, anche vista del tutto senza oscurantismo. Il suo
obscurum - «Il Signore ha detto che vuole abitare nell'oscurità» (1
Re 8, 12) - non è quello della superstizione, che ha posto troppo
poco sapere nel destino, bensì quello della scienza-coscienza, che si
vede costantemente circondato dall'immane della profondità e lo
spera non altrimenti dissolto, non altrimenti mediato che in
direzione del - miracoloso. Il Phoebus post nubila, in cui
soprattutto la fede messianica aveva la sua luce pugnace e
veramente infuocata, non è per nulla consonanza già presente e
proprio per nulla una consonanza che abbia senz'altro annientato
le nuvole; essa ha solamente tolto loro l'essere senza patria. Tale
scienza-coscienza quale dichiarato sostrato ereditario della
religione, cioè quale memoria utopica di quel sostrato, di essere
speranza nella totalità, abbraccia al tempo stesso l'essenza del
mondo in un immenso librarsi, in direzione di un immane del
quale la speranza crede, e la speranza attiva fa, che sia buono. Nel
senso che la religione indica la sfera in cui la paura che l'uomo ha -
dell'immane in lui stesso e nell'essenza del mondo - può
riecheggiare come venerazione da profonda vicinanza, da profonda
lontananza.

Ciò presupposto, il sentimento pio è sempre penetrato nel suo
Alto. L'uomo vuole essere presso le potenze nelle quali crede,
anche se si sente tanto sottomesso a loro. A maggior ragione poi se
si sente mediato con esse perché fatto della stessa materia, alla
greca, e poi soprattutto alla maniera ebraico-cristiana in più
segreta immagine e somiglianza. I fondatori di fede si immergono
personalmente in modo crescente nel loro Totalmente Altro, lo
potenziano sempre più a mistero di un contenuto umano o mediato
con l'uomo. A tal fine agisce la forza di questa libera *penetrazione*,
il richiamo della sua meditazione, il «Non ti lascio, se non mi
benedici» (Gn. 32, 27). Quanto spesso in questa penetrazione

l'uomo ha riconosciuto di essere meglio dei suoi dèi; con quanta forza ne è risultata non una vanesia prosaicità, il filisteo emancipato invece di Prometeo, ma proprio la fondazione di un nuovo *mysterium*. E, cosa decisiva, anche nelle più lontane visioni mitico-astrali, in estraneazioni che erano diventate quasi completamente alienazioni apologetiche e ideologie di un Alto dispoticamente statico, nel finale utopico e pertanto evidenziabile ha parlato, si è presentato anche un ignoto elemento umano, ha parlato esso stesso e l'ignoto dentro e davanti a lui. Numen, numinosum, *mysterium*, addirittura il no al mondo presente non sono mai altro che lo stesso *humanum nascosto*. Beninteso, quello segreto, nascosto ancora a se stesso, diverso a causa del salto del Totalmente Altro, dall'ambiente noto e dalla sua immanenza abituale. I contenuti mai apparsi nell'abisso dell'esistere ottengono nell'ineffabile religioso il segno che non vengono dimenticati e sepolti. Ottengono, in modo deciso nella Bibbia, la speranza tenuta sempre aperta secondo cui è loro utopicamente attribuito un tempo e uno spazio di adeguatezza, pensato come regno. E come il sé religioso non coincide con l'uomo creaturalmente presente né l'intimità religiosa col vanesio infiltrarsi del positivismo nel contenuto empirico della vita, così nemmeno il pensiero religioso del regno, quanto ad ampiezza e contenuto intenzionati, coincide completamente con un qualche contenuto dell'utopia sociale. Il pensiero del regno ne ha posto, riconosciuto e promosso le vie come preparazione dell'ultimo salto presso i chiliasti, esso si mostra nei Vangeli non come celeste aldilà ma come nuovo cielo e nuova terra, contiene però, nelle sue anticipazioni, un *absolutum* entro cui devono cessare anche altre contraddizioni oltre a quelle sociali, entro cui cambia anche l'intendimento di tutti i nessi finora stati. Resta certamente vero quel che in una giovanile critica di Carlyle Engels dice sul regno come costruzione dell'interiorità e dei preti: «Sono ancora una volta i cristiani che, erigendo una separata "Storia del regno di dio", negano alla storia reale qualsiasi sostanzialità interna, mentre reclamano questa sostanzialità soltanto per la loro storia trascendente, astratta e, come se non bastasse, anche immaginaria; sono i cristiani che, sostenendo che il genere umano giunge alla perfezione nel loro Cristo, fanno sì che la storia raggiunga un fine immaginario, interrompono così la storia a metà del suo corso» (mega i 2, 1930, p. 427).⁴² Però questo rifiuto è così vero anche dal punto di vista della religione

che non da ultimo un Gioacchino da Fiore vi avrebbe assentito, e quanto mai appassionatamente; ma per questo, proprio per questo la storia sociale e l'utopia sociale, anzi persino una raggiunta società senza classi, sono separate dal Summum bonum del regno utopico-religioso da quel salto che l'intenzione esplosiva di rinascita e trasfigurazione comunque pone. *Il regno resta il concetto religioso centrale*, nelle religioni astrali come cristallo, nella Bibbia - con un totale manifestarsi dell'intenzione - come magnificenza. In tutte queste incondizionatezze c'è una illimitatezza della pretesa, la cui hybris amplia anche quella di Prometeo e il cui «non ti lascio se non mi benedici» non perisce nell'umiltà del concetto di grazia. Infatti perfino la grazia, se deve essere rivolta, per quanto da lontano, verso la forza della volontà umana e non provenire dal merito delle opere, deriva il suo concetto dalla speranza nel salto e nel riconoscimento del potersi tener pronti per quanto c'è di più perfetto. Da qui dunque quell'ineludibile non-passività anche nelle più grezze forme divine della religione, da qui il superadditum della più immane insaziabilità in ogni pio brivido, anche se questo sembra soffiare dall'alto. Da qui la trasformazione finale, il possibile aprirsi dell'estraneo mysterium mitico-astrale a mysterium di un citoyen del regno e del suo rapporto paradossale col divenuto. Da qui infine e soprattutto il più forte paradosso nella sfera religiosa così ricca di paradossi: *l'eliminazione di Dio stesso* affinché proprio la memoria utopica religiosa, con la speranza nella totalità, abbia davanti a sé uno spazio aperto e non uno spettrale trono da ipostasi. Il che significa niente meno che il seguente paradosso: l'intenzione religiosa del regno *include* in quanto tale *l'ateismo, finalmente capito*. Purché questo non si limiti a scacciare la superstizione per porre in suo luogo un negativum di un'insufficienza pari a quel fumoso positivum che era la superstizione. E purché l'ateismo allontani dal principio e dal processo del mondo ciò che era stato pensato con Dio, cioè con un *Ens perfectissimum* e, non trattandolo più come factum, lo destini a ciò che solo può essere: al supremo problema utopico, quello della fine. Il posto che nelle singole religioni è stato occupato da ciò che è stato pensato con il nome di Dio, che è stato colmato in modo apparentemente reale da ciò che è stato ipostatizzato a Dio, non è venuto meno dopo che è venuto meno il suo riempimento apparente. Infatti quale luogo di proiezione esso si conserva sempre al vertice dell'intenzione utopico-radical; e il correlato

metafisico di questa proiezione resta il nascosto, il non definitivo ancora indefinito, il realmente possibile nel senso del mistero. Dunque il posto designato da quel che era Dio non è esso stesso un nulla; questo lo sarebbe soltanto se l'ateismo fosse nichilismo e non semplicemente un nichilismo della disperazione teoretica ma dell'annientamento universale e materiale di ogni possibile contenuto di meta e di perfezione. Il materialismo, come spiegazione del mondo in base a se stesso, solo come materialismo meccanico ha espunto anche marginalmente il posto della precedente ipostasi divina; però ha espunto nel complesso anche la vita, la coscienza, il processo, il capovolgimento della quantità in qualità, il novum, la dialettica. E perfino il materialismo meccanico, almeno nella forma di Feuerbach, deve lasciar libero nell'antropologia uno spazio specifico per ospitarvi le proiezioni religiose, nella loro «origine e oggetto». Come sarà da dimostrare, in Feuerbach vi era un'antropologia piatta, rigida, non soltanto storica e asociale, astratta e generale, ma anche fatta sulla base di una presenza dell'uomo a mala pena allargata; tuttavia la critica antropologica cui Feuerbach sottopose la religione concerneva contenuti religiosi come se essi non fossero affatto un puro nulla, come nel nichilismo. E il materialismo autentico, quello dialettico, abolisce appunto la trascendenza e la realtà di ogni ipostasi divina senza però allontanare quel che viene inteso con un *Ens perfectissimum* dagli ultimi contenuti qualitativi del processo, dall'utopia reale di un regno della libertà. Quel che può essere eseguito e atteso in forza del processo non viene affatto negato nel materialismo dialettico: piuttosto il suo posto è mantenuto e tenuto aperto come in nessun altro luogo. Ciò fa sì che il regno, anche in forma secolarizzata, e ancor più in quella utopico-totale, *resti come messianico spazio-fronte anche senza alcun teismo*, anzi, come ogni «antropologizzazione del cielo» ha mostrato sempre di più, da Prometeo fino alla fede nel Messia, *assolutamente soltanto senza teismo*. Dove vi è il grande signore del mondo, non ha spazio la libertà, nemmeno la libertà dei figli di Dio, né la figura del regno, che in quanto mistico-democratica era presente nella speranza chiliastica. L'utopia del regno annienta la finzione di un Dio creatore e l'ipostasi di un Dio celeste, ma appunto non lo spazio finale in cui l'*Ens perfectissimum* ha l'abisso della sua latenza non ancora vanificata. L'esistenza di Dio, anzi Dio, come essenza peculiare è superstizione; la fede è solo quella in un messianico

regno di Dio-senza Dio. L'ateismo è perciò tanto poco il nemico dell'utopia religiosa da formarne il presupposto: *senza ateismo il messianesimo non ha luogo*. La religione è superstizione dove non è ciò che per il suo valido contenuto intenzionale poteva significare in misura crescente nelle sue manifestazioni storiche: la più incondizionata utopia, l'utopia dell'incondizionato. La non-presenza, il non-divenuto sono la reale determinazione di base dell'Ens perfectissimum, e se questo fosse divenuto, allora non sarebbe diverso dal suo regno né ipostatizzato come Dio. Nelle religioni che la pongono (il taoismo e persino il buddhismo non la pongono), l'ipostasi Dio nel senso di un creatore del mondo o anche di un reggitore del mondo è unicamente non-scienza, anzi anti-scienza e per un senso della fede che si considera troppo valido o anche troppo profondo per mettere in mostra una coscienza scientifica arretrata o stupidi spauracchi, è al massimo la funzione vicaria di una speranza mitologizzata come Ognissanti di tutti - senza Signore. La storia della coscienza che gli uomini hanno avuto di Dio non è perciò affatto la storia della coscienza che Dio ha avuto di se stesso, lo è però del contenuto fronte, di volta in volta il più alto possibile, dell'esistenza aperta nel suo avanti, nel suo alto, nel suo profondo. Tutte le religioni superiori sono esse stesse nutrite dell'intensità-fronte dell'anelito radicale e delle anticipazioni cercate di un Ens perfectissimum che costituisce il contenuto finale di questo anelito. Nell'arte l'anticipante pone unicamente un pre-apparire, ma nella religione, in cui manca completamente un godere non partecipe, pone in ultima analisi una preesistenza di noi stessi in un coinvolgimento totale. E in ciò l'esistere, adeguatamente alla serietà del trascendere, si trasforma, diventa appunto quello di una tentata rinascita in direzione dell'uomo nuovo, attraverso e oltre il fondatore e il suo Dio. La natura stessa viene trasformata nell'apocalisse cristiana e, a differenza di ogni paesaggio ideale del pre-apparire estetico, va verso la sua trasfigurazione appunto solo attraverso il proprio perire. La *trasformazione* costituisce dunque nell'ateismo della religione e al disopra di essa, l'ultimo criterio della sua sfera, un criterio che sgorga anch'esso dal pio penetrare nell'Alto, nel voler divenire ciò che viene inteso con il nome di Dio. Ebraismo e cristianesimo, quali massime religioni, mostrano tutta l'intenzionata serietà di tale trasformazione, ma certo può renderle giustizia unicamente un concetto di scienza esso stesso arricchitosi

della coscienza religiosa. E la fine della religione in tale sapere, quale speranza capita nella totalità, non è dunque semplicemente nessuna religione, ma - negli ampliamenti del marxismo - eredità di essa, coscienza metareligiosa del sapere dell'ultimo problema del verso-dove e dell'a-che-scopo: Ens perfectissimum.

La volontà dell'in-alto, indirizzata a quella volta, seguita a vivere proprio nella volontà dell'avanti. Quando un popolo correva dietro a un fondatore, correva in ultima istanza dietro a un voler essere come in cielo. Questo sursum corda vale più che mai quando il cielo non è per nulla un Totalmente Altro già esistente, ma ci è assegnato utopicamente come nuovo cielo e nuova terra; il sursum corda regge pertanto proprio il sostrato ereditario religioso, cioè messianico. I fondatori di religioni si sono comportati da Messia molto tempo prima che gli ebrei, preso il messianico in parola, ne facessero semplicemente la riduzione fondamentale del religioso, la costituzione del regno. *Il messianesimo è il sale della terra - e anche del cielo; affinché non soltanto la terra ma anche il cielo intenzionato non diventi insipido.* Quel che il numinoso promise, il messianico vuol mantenerlo: il suo humanum e il mondo a esso adeguato non sono soltanto l'inusitato o anzi l'assolutamente non banale ma la costa lontana alla luce dell'aurora. E fu lunga la via prima che gli stessi fondatori, con la latenza umana, si ponessero nel nome del loro Dio. Prima che la storia delle concezioni di Dio, dal feticcio alla stella, alla luce dell'esodo allo spirito del regno, fossero percorse ed esaurite. Prima che la fede, dalle proiezioni di una divina oscurità e di un trono celeste arrivasse o stesse per arrivare vicina all'incognito e al fermati-dunque. Ogni religione era essenza di desiderio, più mescolato che altrove con superstizione e illusioni, ma non era un'essenza di desiderio frammentata o limitata, bensì totale, e non un'illusione totalmente vana ma sperimentante, con in mente una perfezione che non c'è. A ogni religione, perfino a quella mitico-astrale, fu più facile credere all'invisibile che al visibile e il suo contenuto divino coincise altrettanto poco col tipo di realtà a portata di mano quanto l'irruzione religiosa con l'uomo fino allora stato e con il suo mondo in pessime condizioni, come lamentavano specificamente i profeti. Il contenuto pensato e agognato con il nome di Dio è così superiore alla realtà presente che, nonostante tutte le ipostasi della realtà, rappresenta sempre più un ideale utopico, non contraddetto dal suo non essere. Un non-ancora-essere, come lo indica il tipo di

realtà degli ideali concreti, non è per la verità mai e poi mai un non-essere-ancora di Dio; il mondo non è una macchina per la produzione di una tale persona suprema, questo vertebrato gassoso, come Haeckel l'ha giustamente chiamata. Rilke, Bergson, perfino il primo Gorkij si sono inutilmente distinti in modo diverso in questi facimenti di Dio e giustamente Lenin chiamava sforzi del genere necrofilia. L'ateismo che sa quel che ciò significa non torna ai facimenti divini, imitando miseramente i fondatori, ma, *caduta una volta per sempre l'ipostasi divina, va verso il contenuto di speranza incondizionato e totale*, sperimentato in maniera così mutevole sotto il nome di Dio. Sperimentato con una enorme quantità di superstizione, illusione, ignoranza, come tutti sanno, con una ipostasi a destino oltremondano delle forze sociali e naturali non capite. Erano però anch'essi uomini nell'estremo bisogno coloro che protestando contro questo destino volevano mutarlo in modo magico-mitico oppure, implorandolo, volgerlo al bene - perciò la fantasia religiosa non è affatto liquidabile in toto mediante il disincanto dell'immagine del mondo raggiunto, bensì solo mediante uno specifico concetto filosofico, che renda giustizia al contenuto intenzionale ultimo di questa fantasia. Infatti al centro di tutto viveva questo sospirare, invocare, predicare che si innalza ancora verso l'aurora; e anche al centro delle sciocchezze mitiche - assai facili da notare - viveva e si innalza la questione non risolta, in passato vivida solo nelle religioni, sul senso dell'incerto senso della vita. Essa esige e sollecita proprio l'autentico realismo, quale questione che coincide così poco con l'insensatezza mitica, che qualunque senso ottiene la sua serietà grazie a lei. Pertanto è necessaria - in forza del flusso di desiderio particolarmente totale proveniente da questa sfera - una nuova *antropologia della religione*. Ed è il momento - in forza della natura di perfezione, intesa in senso particolarmente totale in questa sfera - di una nuova *escatologia della religione*. Entrambe senza religione, però entrambe col problema corretto e non risolto di queste gigantesche formazioni collaterali dell'umanità. Di formazioni collaterali mutevoli, anche incompatibili fra loro, anche tali da avere evidentissimi paradisi folli nei paraggi, ma appunto anche tante ricerche del senso straordinario, a misura dell'orizzonte umano-sociale. Cadmo, Orfeo e gli dèi olimpici di Omero, il sole dei morti dell'Egitto e il mito astrale di Babilonia, il tao cinese, Mosè o l'esodo, gli eccelsi uomini-dèi Zoroastro, Buddha e Gesù indicano

perciò appunto il *crescente impegno del fondatore nella lieta novella sperimentale di un Ens perfectissimum*; e il compito sociale di questa penetrazione e il contenuto umano del suo perfectum si corrispondono sempre. Nel mito astrale scompare il fondatore, il suo Dio è completa esternazione di luce stellare; nel cristianesimo il fondatore diventa la lieta novella stessa e il suo dio scompare infine in un unico umano Ognissanti. Dove è speranza è in effetti religione, ma poiché il contenuto assoluto della speranza non è ancora trovato, nemmeno nell'intenzione, c'è uno svariatissimo fondo fantastico delle religioni quali sperimentazioni del totum utopico. Tutte sono comunque subordinate in ultima analisi a questo totum e, poiché sono religioni, al totum in quanto quel Totalmente Altro che, *in considerazione della metamorfosi in forma umana (formazione del regno)*, significa ciò che non è più Altro, ma l'autentico agognato.

II. FONDATORI, LIETE NOVELLE E CUR DEUS HOMO

Il maestro straniero: Cadmo

Non è chiaro quando il primo focolare si sia acceso. Però viene sempre narrato che uno allontanò gli uomini dal cibo crudo, in ogni senso. Tutti i popoli primitivi raccontano di un uomo del genere venuto da fuori, a portare costumi pii e altro. Insegna a trarre le sorti, a incidere rune, a intrecciare scritture, e spesso è un giovane che compie miracoli, più spesso un vecchio. Il maestro può presentarsi perfino in forma di nano, secondo la saga etrusca, un aratro lo trasse dal campo, egli rivelò l'interpretazione dei segni e subito dopo morì. Ma per lo più si narra di un nobile viaggiatore, che ha seduto alle mense degli dèi. I celti lo chiamarono Ram, col vischio preparò una bevanda contro la peste, istruì nell'arte dei decotti e dell'ora fausta. Tra i greci questa figura si sollevò alla luce di *Cadmo*; il paese straniero da cui veniva era in questo caso, e solo in questo, la Fenicia. Cadmo era per i greci colui che ha insegnato l'agricoltura e la scrittura e ha fatto onorare gli dèi. Ma non se ne ricorda altro, i nomi di questi salvatori stanno lì solo come se avessero terminato la spinta dall'animale all'uomo. La

scienza delle piante medicinali e dei mezzi di guarigione si lasciò alle spalle i Ram o i Cadmi che la recarono. La forza del vischio qui è più importante dell'uomo che la rende nota.

Cantori della salvezza inebriante: Orfeo

I maestri ancora poco chiari restano pertanto sempre indietro rispetto alla loro opera. Anche *Orfeo*, una pia nebbia in forma umana, sebbene forse abbia vissuto. Viene considerato un salvatore musicale, i greci ne hanno molti altri del genere: Lino, Museo, Eumolpo, Anfione, tutti incantatori mediante il canto, la cetra, la lira. Ma Orfeo li riassume, sia come salvatore che ammansisce, sia da ultimo come salvatore che inebria. Da una parte si presenta come *raffreddante*, non dionisiaco, con armonie calme anche se struggenti. E così non costringe soltanto alberi e fiumi ma addirittura le bestie feroci a dargli ascolto. Superò le Sirene contrapponendo al loro canto mortale il proprio, che recava salvezza. In particolare sottomise così le furie degli inferi; Orfeo venne venerato come l'unico uomo che tornò dalla terra dei morti. La sua colpa fu di voltarsi per guardare Euridice, per un motivo che appartiene anch'esso al suo aspetto non-dionisiaco, cioè per amore monogamico. Per questo Orfeo ha poi elevato i suoi lamenti per Euridice unica sua donna; per questo lo hanno dilaniato le menadi, proprio in quanto dionisiache e nemiche del matrimonio. Soprattutto questo lamento di Orfeo per Euridice non si accorda con lo sfondo eterico della fede dionisiaca; l'elemento placato, chiaro e fedele è qui più forte dell'ebbrezza che tutto mescola e che dissolve le forme. E nell'etica dei tardi orfici la disciplina richiesta, anzi la rinuncia, appare quasi apollinea, se si prescinde dal contenuto. E tuttavia l'altro lato, quello *ardente* del dio della vita, è alla fine più forte. La struggente armonia dei suoni, che costringe le sirene non soltanto al silenzio ma all'ascolto, è affine non senza motivo all'ebbrezza dissolvente: le sirene capiscono Orfeo e lui stesso capì comunque come superarle, proprio in quanto esseri che stordiscono e tolgono i sensi. Sotto il suo nome crebbe bensì una credenza greca, dunque con tratti apollinei, ma crebbe sul terreno del culto dionisiaco non greco ma tracio. Come narra Pausania a proposito dei luoghi del culto orfico (che si diffusero solo nel vii e vi secolo), accanto alla statua di Orfeo c'era sempre quella di

Dioniso. Se il cantore venne dilaniato dalle menadi a causa del suo lamento per Euridice, appunto per questo venne considerato incarnazione di Dioniso, anch'egli dilaniato. Fu dilaniato dai Titani, ma il suo cuore fu salvato da Atena, e nasce ora il nuovo Dioniso, ripristinato dalle membra dilacerate, dalla molteplicità della mutevole esistenza. Orfeo però spalancò ai credenti la porta di questo dio che sta pur sempre nella vita della natura, quale suo rigoglioso signore fallico. Quel che vale per l'iniziazione orfica relativamente alla morte, vale per tutta la salvezza qui intesa: essa non cade al di fuori della passione sensuale, ma completamente al suo interno, essendo essa diventata sovrasensibile. Chiara ascesi è la via, ma la meta e il contenuto sono entusiastica pienezza; l'eudemonia promessa dall'orfismo è ardore verso l'alto. L'uomo deve liberarsi dalla cattiva eredità titanica e tornare puro a quel Dioniso, di cui è restato in lui il cuore vivente; ma così proprio l'altra eredità, quella dell'ebbrezza dionisiaca, restò vivente, in questo essere-del-cuore, e non essere-di-luce o di intelletto salvato dalla dilacerazione. Con ciò concorda il fatto che fra i locridi e sull'isola di Lesbo la dottrina orfica segreta abbia ricondotto a forme di vita completamente eteriche. E il promulgatore di un Dioniso che scioglie in questo modo, cioè dissolve, non ebbe perciò bisogno di un chiaro *volto*, anzi non gli fu lecito averlo. Egli si risolse completamente nella vita sprigionata, la sola che dovrebbe restare quando l'Ade e il giorno apollineo saranno del pari superati. L'Orfeo della saga vi venne visto altrettanto poco quanto il suo dio; nell'ebbrezza, tra i suoni di cembali e di timpani, gli occhi si stravolgono. Il salvatore dionisiaco scompare non appena egli ha salvato; un tale spumeggiar via fa parte della spumeggiante salvezza.

Poeti degli dèi apollinei e del loro soccorso: Omero ed Esiodo; dèi romani di stato

Si riuscì però a rendere più composta la cetra troppo sfrenata. Due poeti greci a malapena visibili hanno narrato di dèi addirittura stranamente quotidiani. E per di più simili all'uomo, ben configurati fino a farne statue, non dèi dell'ebbrezza. *Omero* ed *Esiodo*, dice Erodoto, hanno nominato ai greci i loro dèi, vale a dire gli dèi non sacerdotali, cavallereschi, dunque urbani. Essi non

hanno affatto nominato o addirittura creato per loro gli antichi dèi del popolo, di cui Erodoto a malapena sembra sapere ancora qualcosa. Non gli dèi ctoni e orfici, meno che mai gli dèi-animali, che poi si sono contratti nell'aquila di Giove o nello sguardo bovino di Era. In effetti, quale lunga via, quale oblio e splendore dall'inquietante essere simile a civetta, che come fantasma si aggirava intorno all'Eretteo, alla Pallade Atena di Omero. E la via viene segnata dal tramonto del ceto pelasgico di sacerdoti e maghi, dall'emergere della poesia del ceto cavalleresco, senza iniziazioni, che in Omero si è impadronita degli dèi. In Esiodo ciò avvenne in maniera non cavalleresca, però similmente non dotta; il pastore di Ascrea affabula e riflette sulla base della sua credenza popolare, non di cerchie di maghi. Solo confusamente figure magico-pelasgiche come Calcante e Tiresia entrano nel mondo cavalleresco, Calcante che ha ordinato la morte sacrificale di Ifigenia, Tiresia, l'indovino che è stato donna, che sa trattare il sangue ed evoca ombre degli inferi davanti a Ulisse. La poesia cavalleresca si è calata su tutto ciò, il mondo del patriarcato si è posto su quello ctonio, con l'effetto di fare del tabù una cosa apollinea. Ne risultò un che dalla superficie nobile e pia, che non vuol sapere troppo a fondo; lo stesso Poseidone, con dentro la rabbia e l'abisso dell'oceano, appartiene ora a un mezzodì di ambrosia. E' significativo che Dioniso non venga preso in considerazione da Omero, e neanche Demetra, l'oscura dea della terra; sono infatti dèi sacerdotali e soprattutto dèi del profondo. «Allorché la dorata Eos aprì la porta orientale / del polo che annottava e il cielo inrigiva nel crepuscolo»: questo giorno diede una fine apollinea a tutti gli esseri non prevedibili; essi portano ora la maschera della bellezza o almeno dell'urbanità. Calcante, Tiresia, Orfeo vennero coperti; neanche il rinascimento orfico del vii e vi secolo, per quanto si rifacesse alla persistente fede contadina e popolare, sopprime gli dèi cittadini. Erano effettivi dèi cittadini, a casa in Atene, così come prima i numina ctonii lo erano in una caverna, in una fonte o in una montagna; tutti gli inferi vennero inclusi nelle mura urbane o furono vinti dal tripode di Apollo. L'Acropoli, dominata da Pallade Atena, non nata da donna, si erge come tempio montano, divenuto totalmente uranio, per gli dèi della polis: Zeus, Apollo e Artemide avevano il loro altare, Efesto possedeva il suo diritto di castellano e cittadino, Esculapio abitava in un vano di roccia, perfino Pan in una delle sue grotte, completamente occupate da

semidèi ed eroi adatti alla città. E quel che Atene riuniva nella sua fortezza, lo stesso insieme apollineo, omerico e divino, si ripeteva sull'Acrocorinto, nella valle festiva di Olimpia e perfino nella demonica Delfi; Gea e Saturno erano scomparsi, Zeus dominava. Dunque effettivamente, cum grano salis, Omero ed Esiodo hanno creato gli dèi per i greci, luminosamente umanizzati e incendenti alla luce urbana. Ma certo allo stesso tempo si ripete che anche questi promulgatori, proprio questi, stiano ancora *al di fuori del loro messaggio*, al modo in cui come poeti epici stanno al di fuori della loro poesia e non vi si mischiano. Esiodo compare come ammonitore, mai però con la pretesa di essere un qualcosa di inviato dal mondo superiore o addirittura una sua parte conquistata. Ai suoi dèi diurni e alla loro franca ilarità Omero si para innanzi totalmente come poeta epico, non come commensale degli olimpi stessi. Se questi sono diventati un rispecchiamento del comportamento di corte miceneo, un rispecchiamento che non passava attraverso alcuna casta sacerdotale, il loro formulatore però non ne parla con una partecipazione maggiore di quando parla di Achille, Agamennone e Ulisse. Dunque l'asserzione di Erodoto (II, 53) secondo cui Omero ed Esiodo diedero agli dèi i loro nomi, distribuirono fra loro uffici e arti e crearono la teogonia dei greci, è giusta solo nel senso che grazie a questi poeti il pantheon olimpico prese ora esplicitamente il posto degli dèi locali, oscuri o crepuscolari. Tuttavia Omero è un fondatore, appunto del *rischiaramento*, checché gli orfici Senofane e Platone abbiano avuto da obiettare contro la cosiddetta frivolezza di Omero. Al suo cielo non c'è soltanto un accesso secondo il ceto, ma si fa luce il novum, per nulla privo di mistero, di un umorismo familiare e fiducioso. Il terribile dietro la maschera del bello è rimasto, qui Nietzsche ha visto in parte giusto e ha scoperto la profondità in questa superficialità, il consapevolmente coperto in questa bellezza locale e umana; dietro gli dèi c'è la Moira, in loro c'è il numinoso. Ma con quella esso è stato mediato in forza di una maschera di bellezza antropomorfa e della cultura micenea, come attraverso un *mysterium dell'esteriorità*. Il mago barbaro si era trasformato in volto di leone o in altri demoni naturali per mostrare nel suo corpo la presenza del divino; il ritrattista greco degli dèi vuole il contrario: egli trasforma i suoi dèi in un'apollinea figura umana. Resta sempre, certo, proprio il margine della maschera, su cui trabocca, e sanguinosamente, un fondo che non è

per nulla di arte religiosa. E' il caso del culto sacrificale, così peculiare alla religione greca come a qualunque religione barbarica: i templi erano pieni di sacro macello. Il prete versava sangue per tutto lo splendido altare marmoreo e la nobile ingenuità e silenziosa grandezza delle immagini divine era circondata dal fumo degli animali sacrificati arsi - un mattatoio per l'Olimpo, che non gustava solo nettare e ambrosia. Cose mostruose, o almeno immani per le loro misure, si mostrano a volte perfino in Omero; per esempio Ares «copre cadendo sette plettri di terra» (*Iliade*, xxi, 407). Resta inoltre la Moira, il destino su uomini e dèi, che proprio non si accorda col giorno apollineo. Il destino mortale indica il luogo in cui gli dèi apollinei scompaiono dall'uomo; la stessa Atena dice che nemmeno la divinità può aiutare l'uomo da essa amato, «se la Moira l'ha eletto a triste vittima della morte» (*Odissea*, III, 238). Gli dèi si ritirano dove la Moira inizia; nell'attimo in cui per Ettore è decretato che muoia, Apollo scompare dal suo fianco per far posto alla Moira, che lui come dio conosce ma non può distogliere dal suo protetto. Qui è il limite degli dèi apollinei, essi fanno parte della vita, della bellezza, del giorno, e dove questo finisce, finisce anche l'aiuto, anzi l'esistenza degli dèi olimpi (cfr. W. Otto, *Die Gotter Griechenlands*, 1929, pp. 339 sg.). La Moira è quella potenza del culto preomerico della notte e della terra che non poté essere schiacciata dagli dèi della cavalleria e della bellezza; e così essa troneggia dietro i vincitori, che sono tali solo di giorno. Tutto quanto l'Olimpo, sebbene non conosca direttamente la morte, è solo come un sottile regno di bellezza posto davanti all'abisso; con il vantaggio di coprire la vista sulla Moira durante la breve vita e la buona sorte. Tanto più chiaramente però riluce a questo prezzo la *religione dell'arte del primo piano*, con gli dèi come cavalieri ascisi alla massima altezza e con la luce dell'esteriorità. La Moira, che non è l'esteriorità, appunto per questo non è un altro dio, magari nemico degli altri, ma unicamente la forza del senza-fondo, dell'abisso spietatamente predestinato a ogni forma e suo decorso. E la Moira non mitizza semplicemente le forze della natura non capite e non dominate, bensì - relativamente all'uomo - in primo luogo la forza naturale della morte e per tal via soltanto quella di un destino cieco e vanificante. Perciò la religione omerica non ha quasi alcuna mediazione con la Moira, nemmeno quella enigmatico-superficiale che arrivava al numinoso degli dèi diurni per mezzo della

maschera della bellezza. Perciò dunque in ultima istanza la fondazione omerica fu un rischiaramento nell'arte e poteva, anzi doveva esserlo: un rischiaramento della forma epica, con esattamente il coinvolgimento ma anche esattamente la distanza che tocca all'epica. A questo elemento peculiare per un atteggiamento fondante corrisponde perciò alla fine una religione tutta di arte plastica diurna, di una breve plastica del giorno umano; e tutto quel che non è formato, né qui è formabile, viene taciuto o attribuito alla Moira. La forza di questa lieta novella, che penetra fin qui e non oltre, è quella della bellezza divinizzata della vita e della profondità sospinta al margine, ancora nascosta al margine. A procedere dal dolore, da Dioniso, per non dire dal Getsemani, si possono addurre molte cose contro questa religione artistica, ricca in omissioni; in essa però sorse un primo humanum. Esso sfuggì agli dèi animaleschi, a quelli egizi di pietra e a quelli babilonici astrali, dopo non esser riuscito all'interno del mito a superare la loro pressione attraverso un soggetto. Infatti il soggetto possibile, significato con il nome di Prometeo, aveva in Zeus ancora un dispotismo sopra di sé, così come Zeus a sua volta era soggetto alla cieca Moira. Ma l'innegabile rischiaramento omerico rese gli dèi della Grecia inclini alla gioia, il tabù divenne antropomorfo.

Un afflusso peculiare, e tenacemente strano, si aggiunse con i romani. Il sacro qui venne collegato immediatamente con le azioni e le virtù razionali; abitò al loro interno. Così invece dell'arte Roma mostra il novum di *concetti divinizzati*, non al modo di un ilare splendore come presso i greci, ma in modo asciutto, serio e creduto. Anche i greci divinizzavano delle astrazioni: Nike, Dike, Eirene, Hygieia; in Esiodo c'è una deà Eris, addirittura doppia, quella dannosa è deà della lite, quella buona della concorrenza. Ma nella religione artistica greca queste cose restarono subordinate e soprattutto non raggiunsero la serietà pratica che ebbero nella religione, prima contadina e poi statale, dei romani. Il leggendario fondatore della religione romana, Numa Pompilio, venne ricordato soprattutto come colui che ha per così dire dissodato gli dèi boschivi Picus e Faunus e abolito i sacrifici umani; come Romolo ha fondato l'urbs, così Numa la legge riferita a essa e solo ad essa. E gli dèi di questo scopo tanto divorarono in seguito gli originari culti di fonti, piante e animali quanto aggiunsero le grandi forze naturali a quella dell'urbs, che da città agricola divenne poi

l'imperium. Uno dei più originari numina romani è il Genius, cioè il seme cui l'uomo deve la sua esistenza e che attraverso le generazioni prosegue la stirpe di figlio in figlio. Ma già questo dio, diversamente che nei culti fallici, è un dio della produzione utile e del suo concetto; è il dio del giorno natale di ogni cittadino romano in quanto tale. Delle più antiche divinità romane fanno parte anche concetti strumentali e utili come Saturnus (semina), Ops (lavoro agricolo), Terminus (pietra di confine). Tutti questi sono dèi della Roma contadina e significano tutti cose immediatamente utili. Sono attività agricole riassunte in una parola concettuale (come Consus, il dio del raccolto, da condere, riporre il raccolto); sono dèi funzionali. Astrazioni più mediate si hanno nello strato cavalleresco superiore, che già dal sesto secolo sta al di sopra dei comuni uomini liberi della campagna e della città, nel patriziato; la vera e propria religione di stato venne plasmata da esso. Quel che nella religione omerica era lo strato dei principi e dei cavalieri, cui gli dèi vennero mediati come feaci di ordine supremo, questo furono a Roma i patrizi, cavalieri insediati in città ed energici portatori della funzione statale; e così non restò spazio per gli dèi dei feaci e della bellezza. Dalla fondazione di Numa si diramarono invece sul serio dèi funzionali, fra cui alcuni di stupefacente astrazione utile. Quietudo, la quiete, aveva un altare, e così pure Occasio, la dea occasione, rappresentata con un ricciolo sulla fronte e la nuca rapata. Già nel 367, concluse le lotte sociali, si inaugurò un tempio alla Concordia; Spes lo ottenne solo dopo la prima guerra punica, Honos dopo la presa di Siracusa. Mens Bona ottenne il suo tempio dopo la sconfitta al lago Trasimeno; essa in particolare è un numen del tutto assente fra i greci e non coincide nemmeno col concetto di Sofrosyne. Sorge così un regno di culti di astrazioni teologizzate, pieno di sacra, asciutta grandezza, che non ha confronto in altre religioni. E' assai riduttivo vedere con Mommsen queste immagini di fede «a un gradino incredibilmente basso dell'intuizione e del concetto». Qui c'è piuttosto un mysterium dell'esteriorità che, simile alla maschera greca della bellezza, celava però l'abisso in maniera molto più strana di questa, circondandolo di estrema razionalità. Usener nei suoi *Götternamen* ha dunque visto in maniera perfettamente adeguata la forza religiosa e il problema di queste apparenti banalità; infatti «l'eccitabile sensibilità religiosa dell'antichità poteva senz'altro innalzare a rango divino anche

concetti astratti». Soprattutto proprio fra gli dèi romani, con il più strano di tutti: Giano bifronte. Egli è il concetto funzionale della porta che si apre in due direzioni; è l'inizio, il mattino e il mese di gennaio, in breve è in assoluto l'astrattezza divina dell'apertura. Anche i tre dèi capitolini, che sembrano coincidere con i principali dèi greci, Jupiter, Juno, Minerva, sono meno che mai le belle nature divine della polis greca, con liti insignificanti ed eterna serenità, con nettare, ambrosia e beata privatezza. Davvero essi, come Mommsen dice qui splendidamente, sono astrazioni, potenti e regnanti: astrazioni del dominio, del rigore etico, dell'intelletto. Jupiter è bensì anche, con significazione naturale, il firmamento visibile (sub love frigidus è l'espressione poetica per il freddo); ma essenzialmente è firmamento solo perché questo, come il dominio di Roma, si estende su tutte le terre. Certo, anche altri gran signori del cielo erano al tempo stesso dèi politici; nella maniera più impressionante il babilonico Marduk. Anche questo era dio di un regno, non semplicemente signore astrale del mondo, e, come un secondo Jupiter, aveva il titolo di Bel matati, signore delle terre. Ma nei riflessi mitologici di Babilonia, posti particolarmente in alto, Marduk era in primo luogo signore astrale del mondo e solo per tal via dio del regno, mentre lo Jupiter romano coincideva a priori con l'imperium in quanto tale. Egli presiedeva urbi et orbi, a Roma e al mondo, ma in primo luogo appunto a Roma, alla cui potentia era identico, e solo per tal via al mondo. Jupiter è pertanto la quintessenza del dominio, come Juno lo è del rigore etico e come Occasio lo è dell'occasione propizia. Anche ciò è religione apollinea, non nel senso della musa e del suo cielo, assolutamente no, ma certo nel senso della ragione di stato; Roma diede il novum di una prosa nella religione, anzi della prosa come religione. E proprio il numinoso resta così forte in questa concettualità, che qui c'è addirittura una delle più sperimentate origini - dell'allegoria cristiana. Cioè della trasparenza religiosa, per non dire della nuova visibilità di categorie astratte; fede, amore, speranza si presentarono per tutto il medioevo come siffatte allegorie e non certo come allegorie gelide. Aleggiavano ancora di spes e concordia, di fama e fides, di mens bona e anche di bona valetudo dai loro templi romani. Da ultimo, passando in verità per gli stoici, perfino l'essere più indomabile del mito greco, la Moira, venne provvista di scopi romani, come se in tal modo ne avvenisse una mediazione. Roma stessa diventa il destino e, per quanto la

riguarda, un buon destino; quel che fra i greci ondeggia alto al disopra degli dèi viene qui abbassato a fortuna dello stato. Almeno quando Roma fioriva; nei suoi secoli tardi il Fatum ha assolutamente lo sguardo della fatalità, anzi del nemico dichiarato. Ma è significativo che la Stoa, dopo essere divenuta la sorella filosofica della religione romana, potesse interpretare il suo Zeus, la sua «buona necessità», essenzialmente come la necessità di Roma. Ciò corrispondeva a una fiducia politica in dio quale nessun imperio aveva fin allora posseduto nella sovrastruttura, nemmeno (per di più con tutt'altra sistemazione religiosa) quello inglese del xvii secolo. Caratteristica di questo tipo di fede nel destino è la religiosità di Siila, caratteristica perché nel rapporto estremamente personale di questo condottiero con la Fortuna si esprime potenziato quello di tutto il patriottismo romano. Siila si considerava un prediletto degli dèi, soprattutto di Afrodite, con cui asseriva di condurre colloqui segreti; si sentiva quasi una parte della Fortuna e assunse il soprannome di Felix come esplicito titolo mistico. Moira, stella della fortuna romana e necessità di Roma divennero tutt'uno; questa divinità Fatum possedeva ora in Roma la maggior quantità di templi, anzi in fondo tutti i templi. E religio diventa la parola romana per il riallacciamento al Fatum in quanto ciò che è detto e ordinato dagli dèi; un legame che coincideva con quel che è di Cesare. Ogni fede ufficiale dell'antichità è senso di benessere del ceto dei signori, è fede della loro buona riuscita in un rapporto che unisce uomini e dèi, per i greci rapporto di bellezza, per i romani di stato. I formulatori di questa fede stanno tanto in essa, e soprattutto tanto fuori di essa, quanto i poeti epici e, tra i romani, da Numa Pompilio in giù, gli organizzatori. Perciò l'umanizzazione degli dèi avviene come divinizzazione della creatura umana: della sua bellezza tra i greci, del suo intelletto funzionale e del suo valore in termini di potere in Roma. Sorgono templi della bellezza e un pantheon del più perfetto e fortunato regno delle creature: ecco i segni della salvezza classica.

La fede non fiorita in Prometeo e la liturgia tragica: Eschilo

I greci hanno posto un solo personaggio che erompe verso l'alto. I desideri relativi non mancavano tra loro, Icaro ne è un esempio. Anche Bellerofonte, che con Pegaso voleva arrivare fino

al cielo. Ma solo *Prometeo* non fallì lo scopo; certo non un fondatore di fede ma un eroe leggendario, originariamente ctonio, intorno al quale poi circolò una specifica venerazione. Il portatore del fuoco riassume in sé i primi mitici maestri di tutti i popoli, in modo ribelle. Forse lo stesso nome di Prometeo ha rapporto con l'accendente, il fiammeggiante: in sanscrito pramantha significa turbine di fuoco. Dunque Prometeo sarebbe di per sé questo stesso turbine e il suo dio, dunque non, secondo un momento assai più tardo della sua saga, Prometeo il premeditante, dunque non il semplice opposto ponderante di suo fratello Epimeteo, che riflette a cose fatte. Eschilo ha concepito il motivo del fuoco in senso lato: il suo Prometeo vuole comunicare agli uomini tutti i beni riservati agli dèi. Poiché questa figura agisce da Lucifero greco, da portatore di luce, tutto chiaro e senza zolfo, la fede prometeica esplose in tutt'altro luogo che in quello in cui di solito stanno gli dèi o anche gli antidèi. Perciò finora è stata trascurata come fede e in effetti, senza templi e ovviamente senza preti, è rimasta non sviluppata come tale. Ma sotto altri nomi è tanto più nota: la fede prometeica è la *religione della tragedia greca*. Qui è il suo tempio e la sua liturgia, qui il titano, incatenato da Zeus sul Caucaso, ha il suo poco teistico culto. Perciò il *Prometeo incatenato* di Eschilo è la tragedia greca centrale; tutte le altre variano il titano. Con orgoglio riferisce alle Oceanidi come è intervenuto nel mondo: «Gli uomini vedevano, ma vedevano invano, udivano, ma non intendevano nulla» (vv. 439 sg.); quale super-Cadmo ha portato la luce: «Tutte le arti giungono agli umani da Prometeo» (v. 490): la sua volontà è per Zeus indomabile, nonostante la croce sul Caucaso; egli rigetta ogni idea di ripensamento e aspetta unicamente la fine dell'ira attuale, del dominio di Zeus. Già ora Zeus non ha altro da contrapporgli che i compari Cratos e Bia, forza e violenza, con in più l'aquila, l'antico emblema del dominio e del dilaniamento, che ogni tre giorni gli rode il fegato; qui Zeus non agisce più assolutamente da dio urbano, egli è il despota vendicativo. Così il Prometeo di Eschilo ha almeno una cosa in comune con quello di Goethe: l'odio abissale, anzi il disprezzo per il signore del mondo. Tutto questo però nella sfera religiosa; vale a dire, la ribellione ha qui altrettanta, anzi maggior imperscrutabilità di quanta Zeus non ne pretenda per la propria tirannia. Perciò anche la tragedia greca restò un culto: e tutti i suoi eroi, dopo essere stati maschere del dilaniato Dioniso, sono divenuti maschere di Prometeo. Perfino

Edipo, il passivo sofferente in Sofocle, si erge superiore al suo destino, e la serena sacertà intorno al vecchio a Colono è quasi illuminata da quel non-più-Zeus, da quel grace à l'homme che forse la volontà di Prometeo, formatrice di uomini e scaldante il mondo, aveva in mente. E non è solo Dioniso in quanto dilaniato, ma anche in quanto in sé ribollente e non ancora esplicito che si ribella nelle maschere tragiche di Prometeo: nel complesso un pathos ricco di collisioni contro quel che fin allora era divenuto il cielo. Destinata a venir rappresentata come parte dell'ufficio pubblico divino nel santuario di Dioniso, la tragedia attica, certissimamente in Eschilo, diventa così profezia anti-olimpica. Nella *Nascita della tragedia* Nietzsche loda «lo stupefacente ardire con cui Eschilo pose il mondo olimpico sulla bilancia della sua giustizia», e questa pende a favore di Prometeo, la «gloria dell'attività». Questa è la verità di quest'argomento e la ragione per cui Prometeo, passando attraverso il suo poeta Eschilo, diventò per così dire il fondatore della sua propria fede, che invero non sbocciò. Dovette restare nello spirito della sua ribellione senza sbocciare, in primo luogo perché mancava una committenza sociale, come l'ebbero Mosè contro il faraone, Gesù contro Cesare. E in secondo luogo perché la fondazione di questa fede è totalmente sfasata, cioè divenne solo spettacolo contemplativo di un mito ribelle. Per la più grande irruzione nell'aldilà che si ebbe fino a Gesù, i greci ebbero solo le parti divise di un poeta che non era profeta e di un semidio che non era uomo. Così per Prometeo restò unicamente la tragedia come suo luogo religioso, sebbene associato al culto di Dioniso. La tensione rispetto a Zeus, questa è la metafisica della tragedia, una metafisica bellicosa, che anche nella caduta dell'eroe inchioda sull'albero maestro il suo no all'antico ordine e il suo più profondo sì a un'altra epoca, a un nuovo cielo. E' una splendida hybris e più che ciò: un'hybris purificata dal dolore, approfondita dal genio, che annienta gli antichi nessi di colpa e destino. Anche se così lo stesso Prometeo perisce: egli rappresenta qualcosa di meglio degli dèi greci. Significativamente tra gli olimpi solo Pallade Atena, la deà ragione, veniva considerata amica di Prometeo; ed essa è l'unica potenza che qui gli convenga.

È tuttavia sorprendente che i greci non abbiano onorato maggiormente questo soccorritore. Anche sul piano poetico non ricevette tutti quei crismi che il suo rango faceva attendere. Eschilo

celebrò il culto tragico di Prometeo, ma per Esiodo come per Pindaro, anche per Virgilio e Orazio, egli è un intrigante sedizioso e che Zeus tenga nascosto il fuoco è una misura di preveggenza saggezza. Perfino i cinici, per il resto non certo amici dell'olimpismo, attaccarono Prometeo; certamente quale portatore di cultura. Come tramanda Dione, essi interpretavano la punizione di Prometeo come una giusta allusione all'autoannientamento umano a seguito della sua ingordigia di beni e godimenti esteriori. Ma nel *Protagora* Platone narra che Prometeo non recò affatto agli uomini tutte le arti del cielo, certo non quella più importante per la civiltà: l'arte dello stato. Prometeo, che voleva stendere sulla terra tutto il cielo, non poté portarne nemmeno la metà: «Così l'uomo ebbe bensì il sapere necessario per la vita quotidiana, ma non divenne partecipe del sapere statale; poiché questo era presso Zeus e a Prometeo non era consentito entrare nella casa di Zeus, davanti alla quale del resto c'erano i suoi terribili guardiani» (*Protagora*, 321 D). Diritto e costumatezza, insegnava Platone quale utopista dell'ordine irreggimentato, anzi uranio, sono in Zeus, e solo Hermes, il messaggero, non Prometeo il ribelle, li ha recati a tutti. E nella società schiavile venne sentito come ideale della tragedia solo il sofferente Dioniso, non - come sarebbe stato giusto - il ribelle Prometeo. Verso la fine dell'antichità il ribelle venne addirittura completamente dimenticato, scomparve davanti alle molto più cercate figure salvifiche o asclepiadee: Prometeo è ormai soltanto il plasmatore del fango, non più il portatore di luce. Anzi in Plotino diventa una specie di inferiore anima del mondo, così da aver contribuito a formare Pandora e a inviarla a Epimeteo. Plotino inverte addirittura le parti tra Zeus e Prometeo; almeno nel caso di Pandora che, come Plotino afferma, sarebbe stata fatta anch'essa da Prometeo: «Se si dice che Epimeteo ricusò il dono di Prometeo ciò non vuol dire forse che la scelta di una vita spirituale è cosa migliore? Il creatore di Pandora viene incatenato, perché in un certo senso attraverso la sua opera (la formazione del mondo terrestre) è legato a questa stessa; ma questo vincolo è esteriore, egli viene liberato da Eracle e ciò significa che, nonostante le catene, egli ha ancora la forza di liberarsi» (*Enneadi*, iv, 3, 14). L'eroe che in origine lotta contro il signore del mondo diventa così da ultimo, in un folle capovolgimento, il creatore di tutto il mondo e lui stesso signore del mondo; il che poco dopo, in versione gnostica, significa la stessa cosa che il diavolo. Solo i padri della

chiesa, sulla base della negazione di Zeus e dell'affermazione della nuova èra, hanno onorato e anche abbassato il portatore di luce facendolo divenire superfluo davanti al nuovo signore: «Il vero Prometeo», dicono sia Lattanzio sia Tertulliano, «è Dio». Dunque almeno tra i cristiani Prometeo è diventato - un dio completo, invece del semidio della tragedia e del suo culto; egli aveva infatti detto per primo di bruciare i falsi idoli. Poiché Prometeo si opponeva al supremo dio dei pagani, sembrò avercela solo contro questo idolo, non contro Jahvè: ai padri della chiesa il dio-uomo Prometeo andava bene contro Zeus. Finché però non mosse le sue arti più oltre, anche contro il nuovo signore, anche *contro lo Jahvè della chiesa, non solo contro Zeus*. Ma ciò avvenne dopo che finalmente cominciò una committenza sociale contro l'autorità, anche contro il suo maximum nell'aldilà. Prometeo, che per l'antichità era rimasto un semidio, per l'èra nuova divenne un simbolo religioso-ateo tanto più pieno. Così che alla fine di tutta quanta la storia della religione finora occorsa potè nascere e restare il detto di Marx: «Prometeo è il più nobile santo e martire nel calendario filosofico». La nuova valutazione cominciò con Boccaccio, in corrispondenza con la nascente coscienza borghese-individuale; Scaligero e poi Shaftesbury ripresero il titano come «alter deus» almeno applicato al poeta, che anch'egli deve creare al disopra del dato (cfr. pp. 938 sg.). Ma soprattutto Bacone, anche se prevalentemente a partire dai suoi sogni tecnico-utopici, aveva di nuovo ricordato nettamente Prometeo: «Prometeo», dice Bacone con un tono fin allora mai udito, «è lo spirito inventivo dell'uomo, che fonda il dominio umano, potenzia smisuratamente la forza umana e la volge contro gli dèi» (*De sapientia veterum*, XXVI). La svolta completamente rivoluzionaria, scatenata con la rivolta dello Sturm und Drang, si ebbe poi nel frammento goethiano del *Prometeo*, con una maturazione tematica che nessun dio ha mai trovato. Con l'impasto di Sturm und Drang, di accuse di Giobbe e di tragica conoscenza che gli uomini sono meglio del loro dio. Il *Prometeo liberato* di Shelley seguì poi completamente questo frammento e il titano diventa la rivoluzione francese, Zeus invece riceve tutti i tratti di un Satana manicheo. Perfino il tardo, reazionario Schelling fece qui emergere, in modo profondo, cose represses, senza le quali «non ci sarebbe nell'uomo niente di eterno». Il represso è il soggetto che produce e capisce le sue alienazioni: «Prometeo è il pensiero in cui la stirpe umana, dopo

aver prodotto dal proprio interno tutto il mondo degli dèi, tornando su se stessa divenne consapevole di sé e del proprio destino e sentì la sciagura della fede negli dèi» (*Werke* 2, I, p. 482). Prometeo è dunque il dio che indica la mancanza di fede in Dio, ovvero l'*hybris* che è qui tanto poco irreligiosa da nascere dallo stesso soggetto della religione. Dalle immagini greche degli dèi, con la bellezza che prende parte a feste insospettate, con l'abisso davanti al quale è posta la bellezza antropomorfa, non antropocentrica, Prometeo è perciò energicamente diverso. Quale elemento titanico, però per gli uomini e attraverso di essi in una religione greca non sbocciata: quella della salvezza ribelle-umana.

Uomo pesce e scrivano lunare del mito astrale: Oannes, Ermete Trismegisto-Thot

I promulgatori visti fin qui erano poco chiari o stavano ai margini. Infatti l'eroe nominato da ultimo non fu un fondatore ma solo il suo sogno. Ma anche se quelli più o meno realmente apparsi finora erano oscuri o stavano ai margini, si atteggiavano però a esseri umani, anche nell'ebbrezza che rendeva dionisiaci. Quel che invece si ha tutt'intorno ai greci e molto prima di loro, i fondatori, o meglio ordinatori babilonesi ed egizi, stanno non soltanto del tutto nella consuetudine, ma in una consuetudine che prescinde in maniera estrema dal nostro sangue e dalla nostra carne. Il dio babilonese, come quello egizio, vengono considerati superumani perché sono *inumani*, con teste di animali o stellari. Ogni antica forma orientale viene plasmata dall'esterno, ogni contenuto viene instillato dall'alto, a maggior ragione il contenuto sacro, quello mitico-astrale. I suoi promulgatori mostrano perciò il loro proprio volto umano solo mentre è estraniato; la loro figura è rivestita. L'Egitto conosce bensì come uno dei suoi primi maestri la persona storica di Imhotep, di cui è dimostrata l'esistenza come architetto e sacerdote funebre del faraone Gioser intorno al 2900 a.C. Ma Imhotep, un uomo con un volto, venne posto solo tardi a base della fede egizia quale autore di miracoli e di libri magici. Accanto a lui e assolutamente sopra di lui l'antica saga egizia tramandò come fondatore di fede *Thot*, non uomo ma dio, e fin dall'inizio con una testa di ibis. Le cose restarono così poiché in seguito un vero profeta, Amenofi IV, non riuscì a vincere con la sua nuova,

monoteistica religione solare. Solo nell'età alessandrina Thot, equiparato all'Ermes greco, passò in secondo piano, o piuttosto in primo piano col nuovo nome di *Ermete Trismegisto*. Questi venne ora spacciato per l'effettivo fondatore della teosofia egizia, ma invano: è il vecchio dio lunare Thot, solo personificato. Ma Thot, scrivano degli dèi, era ritenuto il dio dei numeri, della misura, della geometria e dei geroglifici. Ermete-Thot dunque, questa mera memoria - detta fondatore - che insiste sul ritorno e sul divenuto, insegnò, di conseguenza, la più raccolta religione di *pace extraumana*. Quel che è sempre di nuovo apparso nell'immagine egizia della morte e nel suo simbolo architettonico, trova ora il suo ultimo sostegno in Osiri, l'originario dio della terra, e in Ra, il dio del sole: e questo sostegno è nel tempo la ripetizione, nello spazio appunto la sublime rigidità (cfr. pp. 832 sg.). Come il sole nasce ogni giorno uguale, così la breve e variabile vita umana viene prolungata da Osiri in eternità e immutabilità: gli dèi naturali dell'Egitto danno la felicità in quanto dèi della monotonia. Quel che il monolitismo delle statue ieratiche prometteva, era garantito nei rigidi dèi Osiri-Ra e infine Ptah: su tutte le trasformazioni viventi regnava una salvifica morte ben ordinata, una geometria di desiderio del divenuto. Questa è la vera lieta novella egizia, quella di un futuro che ha per sé tutta la pace del passato, quella di un cielo che dovrebbe rappresentare la non turbata immagine primeva dell'ordine terreno, così turbato e mutevole. La piramide egizia, dice Hegel, è un cristallo in cui abita un morto; la religione egizia in sé non è per la verità affatto un cristallo, ma piuttosto, in una stratificazione di quattromila anni, si compone di dèi strutturati assai diversamente, con le più diverse funzioni, spesso mutevoli nello stesso dio; nella fede popolare ci sono anche dèi-fiore e il dio grottesco Bes, c'è il livello feticistico sempre saldo degli dèi animali: ma tutto ciò è apparato esteriore e in modo tanto più indisconoscibile il contenuto fondamentale di questa religione assume la natura cristallina della sua architettura, nella forma di quella dimensione immobile e definitiva, il cui ordine cristallizzato con regolarità è dominato dal dio dei morti Osiri. Nelle concezioni più antiche e in quelle popolari Osiri è certo anche il dio della vegetazione, che abita nella terra e dalla sua tomba procura fecondità, anzi risorge a nuova forza generatrice, muovendosi in cerchio fra vita e morte: ma a lui, come al signore del mondo Ptah, rappresentato in forma di mummia e con cui si fuse, è essenziale la

vita nella morte; così egli è il dio dell'ingresso a un continuo circolo di scampata, statuaria conclusività. L'Egitto non è la religione dell'enigma, come la definì Hegel ispirandosi al mito greco della sfinge, ma certo è la religione *dell'estrema estraneazione, del silenzio e del suo cristallo*. Il sacro abita, come pesantezza completamente formata, in una casa di granito e porfido; l'Egitto diventa così un eccesso di geometrico monolitismo anche nella religione. Mai venne venerato altrettanto il definitivo come situazione, il deciso, il concluso quale si presenta nella manifestazione di morte. L'unico dio greco che i Tolomei riuscirono a introdurre in Egitto fu Plutone; l'equiparazione Zeus-Amon fatta da Alessandro non riuscì a imporsi. Ma anche nel tardo Egitto, per tutto il resto così disorientato, Plutone poté diventare, quale dio della morte, dio del mondo sotto il nome di Serapi e il culto di Osiri fu trasferito a lui. La maestà della morte è sempre quella egizia e il supremo ordinamento del divenuto è e resta il cristallo; fin nel più profondo, la religione egizia ne è l'adorazione. Solo la *religione babilonese*, così inferiore al silenzio dell'Egitto, nel suo specifico culto astrale collimava ancora con questa dimensione geometrica. Così come la stella confina col cristallo e il circolo di rotazione con la stereotipia della ripetizione immobile. Se dunque sul Nilo si ergeva la piramide con un cadavere in seno, sull'Eufrate si innalzava la torre a scalini, dedicata ai sette pianeti e alle case attraverso cui si muove il sole.

Perciò i maestri di tali lontane orbite hanno anch'essi un aspetto strano. Anch'essi vengono ritenuti incredibilmente antichi, hanno corpi insoliti, sono completamente circondati da strani non-uomini. La fede astrale di Babilonia mostra addirittura fondatori particolarmente mostruosi, composti in modo insolito. Per esempio l'uomo pesce *Oannes*, di cui il sacerdote di Bel Berosso narra assai tardi, verso il 280 a.C., ma sulla base di saghe conservate. Oannes, in cui si traveste il fondatore, era all'origine un dio delle profondità terrestri; sorge dal mare, ammaestra sulla nascita del mondo odierno, sulla lotta coi draghi dell'abisso. Altri uomini pesce e esseri misti non mancano nelle leggende dei primi re babilonesi, tramandate da Berosso; esse ampliano il messaggio di Oannes. Grotteschi fondatori, certo; però, nonostante la loro discendenza ctonia, subito inquadrati in senso cosmico-astrale: Oannes fa parte della costellazione zodiacale dei pesci, viene del resto da questo mare. E la lieta novella si riferisce da ultimo a

Jupiter, dio del pianeta della fortuna e della vittoria, che prima coincideva con l'uccisore di draghi Marduk. Solo una figura un po' antropoide, il gigante del sole ed eroe Gilgamesh, appare come salvatore non del tutto astrale, ha appena battuto il toro celeste, raggiunto l'acqua della vita e la pianta dell'immortalità, che però ha perduto sulla via del ritorno alla terra, subendo così la morte, nonostante tutte le imprese, senza resurrezione celeste. Perciò solo un *dio stellare* si colloca immacolato in cielo, unicamente Marduk, che ci illumina dal pianeta Giove, è il salvatore. E dopo la vittoria sul drago degli abissi Marduk consegue il dominio della nuova era e del nuovo mondo: a Capodanno, che è la sua festa katexochen, riceve la guida delle sorti, le tavole del destino, il libro coi sette sigilli; dal suo luogo di culto sorge la città di Babele = Bab-il, porta del cielo, e sotto Hammurabi egli diventa il dio dell'impero. Come tale Marduk nell'epoca successiva a Hammurabi ha assunto in sé tutta la precedente trinità sumerica: Ea, il dio dei mari e della sapienza nascosta sulla cui base Oannes aveva predicato, Anu, il dio del cielo, Enlil, il dio del mondo. Quale dio del Capodanno Marduk è al tempo stesso quello della primavera o della liberazione dell'umanità da malattia e miseria. Tanta salvazione e tanta lieta novella di vittoria tutt'insieme, ma appunto una che si svolge molto al disopra degli uomini e fuori di loro, non semplicemente in cielo ma anche in un lontanissimo passato su nel cielo; il Capodanno ne è sempre solo il ricordo, posto come compiuto, al massimo ne è la ripetizione. Lo sperare cose diverse è certo innegabile in Babilonia, anche in Egitto, in quanto lieta novella; una profezia di prosperità dopo una grande catastrofe entra nel futuro come un humanum. Ma a causa del carattere della fondazione della religione babilonese, totalmente esterno all'uomo e al tempo a causa della completa identità del dio della ripetizione col salvatore, l'elemento di speranza si muove unicamente nel circolo del divenuto, anzi in un fisso orologio celeste. Marduk-Jupiter è al tempo stesso identico alla costellazione zodiacale del toro, in cui il sole era dall'epoca della fondazione di Babilonia, intorno al 2800: e così, nel sistema di calendario dell'età del toro, diventa il signore del punto aurorale e primaverile del cammino del sole; egli diventa così il punto primaverile, da tanto tempo presente e fissato sia negli usi sia nel mito astrale, a partire dal quale la costellazione sorge sempre di nuovo. A ogni Capodanno, alla salita al potere di ogni re, il dio salvatore compare come la

medesima essenza, solo posta in diverse costellazioni astrologiche. La lieta novella di Babilonia si rifà sempre alla vittoria del dio stellare Marduk sul drago degli abissi Mummu Tiamat; e così quella novella è e resta fiducia nella legge dall'alto verso il basso, nella legge delle stelle. Già il primissimo segno cuneiforme per indicare dio mostra significativamente una stella; parimenti già nell'antica Babilonia si trovano gli inizi dell'astrologia religiosa, poi sviluppata dai caldei. In cielo domina l'immagine primeva dell'ordine, Marduk, che pascendo gli dèi stellari li conserva perché buoni; la felicità, la prosperità, la salute in terra ne sono unicamente la riproduzione cosmomorfa. Pertanto questo *compiuto mito astrale* anche come dottrina non contiene niente di umano, il suo evangelo sfocia in dèi stellari, in accordo con la loro buona orbita, in guardia davanti alla loro orbita dannosa. Come è ovvio, esso è fondazione e proiezione umana nel mondo, proprio come tutte le religioni, ma l'inserimento della sua volontà e di se stesso contiene un soggetto che vuole esistere completamente solo come oggetto. La misteriosa via va qui verso l'esterno, in pietra e cosmo, e né in Babilonia né in Egitto ha la tendenza a retroflettersi sul soggetto. Dottrina fondamentale del mito astrale è: come il mondo è in alto, così è in basso; dunque anche l'uomo rappresenta solo la riproduzione, anzi solo il calco del mondo superiore e perciò esterno. Questo Alto astrale non lasciò così alcuna sostanza alla soggettività religiosa, nemmeno tanto da poter venir inchiodata al Caucaso. Anzi, dovunque la natura determinante è stata portata a puro lato oggettivo, là si ha dovunque un effetto postumo dell'archetipo religioso di Egitto e Babilonia. Non soltanto nell'astrologia, così come venne sviluppata dai caldei su terreno babilonese, in contatto con l'antica religione stellare, sistema di inevitabile dipendenza dall'esterno e dall'alto. Come tale, l'astrologia mitologizzò l'ordine in opposizione alla libertà, sempre con una luce severa nel fondo, riconoscibile ancora nell'utopia sociale di Campanella. Ma, anche dove non è assolutamente questione di stelle del destino, resta Babilonia, resta una specie di tamburo rotante di una ripetizione vuota di uomini, estranea alla storia, particolarmente in concezioni del mondo prevalentemente eteronome, determinanti dall'alto o anche solo dall'esterno. Il mitico-astrale si annida così in ogni specie di *fatalismo*, anche in quello cristianizzato, anzi anche in quello meccanicistico. Ma dall'altro lato in compenso Babilonia ed Egitto, poiché erano non

soltanto le più incrollabili religioni dispotiche, ma anche le più strane religioni di estraniamento, posero per la prima volta *sublimità* nella loro sfera religiosa - proprio grazie alla contrapposizione estremamente spaziale del mitico-astrale a un'antropomorfizzazione troppo soggettiva. Nella loro assenza di uomini c'è il pathos dell'estrema estrinsecazione ma inoltre anche il correttivo ancora mitico di un ordine, senza il quale soggetto e tempo si avvolgono e consumano solo in se stessi. Cristallo e stella furono un giorno senz'altro una lieta novella, anche se i fondatori, davanti a questo puro volto astrale di se stessi, divennero necessariamente grotteschi o sbiadirono. Il mito astrale ingaggia ierofanti, non consente proclamatori che girino la testa al dio del sole volgendo verso l'uomo; del resto anche gli ieratici monumenti egiziani, e chiarissimamente quelli babilonesi, volevano attingere la loro perfezione unicamente come riproduzione di una stereoscopia cosmica. Perfino i labirinti d'Egitto, di cui narra Erodoto, ben più che gli stilizzati viluppi delle interiora o del cervello, volevano imitare nei loro corridoi il corso dei corpi celesti, dunque essere cosmomorfi; tanto più lo volevano la via egizia dei templi e la torre babilonica dei pianeti. Proclamatori e comunità scompaiono in formazioni e dottrine che hanno accumulato il divino in modo tanto colossale quanto geometrico; questo è il segno del severo mito astrale e della sua salvezza a lungo creduta.

Lieta novella dell'equilibrio terreno-celeste e del ritmo non appariscente del mondo (tao): Confucio, Lao-tzu

Anche l'uomo misurato si tiene indietro, non si mette in mostra, non si impone. Dal sereno accontentarsi al dono di godere un medio equilibrio si estende una zona di affinità. Essa è borghese in un senso più antico, che non ha ancora alcuno smisurato impulso di profitto. Così anche l'atteggiamento mediano, estraneo all'avventura, venne lodato particolarmente tra i popoli senza superiore ceto guerriero. Per tenere le masse in pace si raccomanda comunque, accanto a terrificanti punizioni corporali e più preventiva di queste una predicata decenza. Si ama lo sperimentato, il ponderato, l'a piombo nelle cose, si è reverenti della misura. Nel modo più consapevole queste cose apparvero in

Cina, ovviamente alla fine della sua età feudale, verso il 700 a.C., tra disordini anarchici che andarono avanti fin verso il 220 a.C. Allora la Cina divenne per la prima volta civile, sorse un nuovo ceto signorile, cioè una nuova forma di rendita fondiaria. Restò bensì la famiglia patriarcale, ma caddero i diritti nobiliari di nascita, fuori dell'imperatore non c'è nobiltà di nascita. Anche l'imperatore e i suoi mandarini (una nuova nobiltà della cultura) non si presentavano più come i «signori» dell'era cavalleresco-feudale, ma come i dispotici «genitori» di un popolo formalmente liberato. Il comportamento di corte diventa comportamento misurato, per così dire; la forma di vita viene dovunque domata in senso patriarcale. Questo centro cui si mirava venne formulato religiosamente da *Confucio*, un uomo personalmente riservato e mai zelante. Come maestro d'etica è poco guerresco come nessun altro: «Meglio essere un cane e vivere in pace che essere uomo e vivere nelle dispute». Il li (regola della decenza) diventa meditazione, lo jen (umanità) significa qui uso o tradizione. Una persona saggia non si cura di ciò che è sfrenato oppure oscuro: «Ciò di cui il maestro non parlò erano fenomeni innaturali, azioni violente, irrequietezze e spiriti» (*Lun Yu*, VII, 20). E anche: «Farsi incontro agli spiriti con rispetto ma mantenere la distanza, questo lo si può chiamare saggezza» (*Lun Yu*, VI, 20). In compenso l'imperatore viene a occupare il centro della devozione, l'imperatore dello «stato di diritto» postfeudale, patriarcale e centralizzato, con la sua ponderatezza. Per formularla, anzi di più: per consacrarla, Confucio risalì personalmente al passato, come se la teologia del nuovo stato, patriarcale-assoluto, fosse semplice «riforma». Confucio traveste il suo pensiero da codice del gentleman feudale, si attiene sentimentalmente ai costumi tramandati, niente va ripristinato come «via degli antichi re», niente deve essere regolativo se non gli antichi documenti dello *Shu-Ching* e della *Shih-Ching*. Ma in verità Confucio divenne il maestro di saggezza della nuova burocrazia patrimoniale; egli ne anticipa l'articolazione legata non più alla nascita ma all'accademia, il pacifismo e il razionalismo. Con la società postfeudale compare un mondo di dèi postfeudali e questo, nonostante tutti i residui di religione naturale, ha nel mezzo un che di così eminentemente umano come l'eticità dell'imperatore e la sua ponderatezza moderatrice. In questa forma ciò è una novità, soprattutto nel campo delle religioni naturali, tra cui si annovera

anche quella cinese; e Confucio, il fondatore stesso, nonostante ogni moderata riservatezza viene pur sempre avanti forte e chiaro *col suo nome*: come maestro dell'imperatore e del suo regno di mezzo. Certo, anche altre religioni naturali facevano del capo supremo un mago: nell'antica Irlanda si credeva che un forte re portasse la benedizione della natura; nell'antico Messico il signore salendo al trono doveva giurare che intendeva far splendere il sole, piovere le nubi, scorrere i fiumi e che avrebbe portato la terra a grande fecondità. Nell'antica India questo rapporto con la natura era addirittura provvisto di morale: «Dove i re agiscono senza peccato», dice il codice di Manu, «gli uomini nascono senza dolore e vivono a lungo, il grano cresce appena seminato, i bambini non muoiono, tutti gli eredi riescono bene». E in Babilonia e in Egitto non il fondatore, ma senz'altro il signore come tale aveva dignità divina, attraverso di lui Marduk, Horus, Osiri, Ra benedicevano il paese. Ma fosse Irlanda o Messico, antica India o addirittura Egitto-Babilonia con le loro monarchie immensamente tabuizzate, il capo supremo del popolo sta sotto i rispettivi dèi della natura, rispetto a loro dispone solo di una particolare forza nella preghiera, oppure Marduk, Ra si incarnano essi stessi nella dignità regale, essendo per il resto il mito astrale quasi privo di uomini. Le cose stanno appunto altrimenti nel confucianesimo: l'imperatore sta al di sopra dei terreni dèi naturali, solo lui mantiene l'equilibrio fra terra e cielo. Gli dèi montani, fluviali, di città e di provincia dell'impero vengono considerati impiegati imperiali e sono dimissionabili come i mandarini. L'imperatore di Confucio è la stessa cosa che il centro dello stato e del cosmo: cattivi raccolti, inondazioni, frane e perfino le costellazioni maligne conseguono dal malgoverno, esattamente come un buon corso della natura dal buon governo. E a questo punto della dottrina si fa evidente che la nominatività e l'incidenza di un fondatore mutano in via decisiva anche una religione naturale (al di là della mera glorificazione ideologica del dominio). Per cui un fondatore non sbiadisce, addirittura nemmeno se si conservano i poteri del mito astrale, se questo mito non si alza più alto sul regno dell'uomo ma invece lo spinge ora nel pieno centro della terra e del cielo. L'antica religione cinese si teneva ancora completamente entro la mitologia naturale, era demonico-orgiastica nei suoi riti di fecondità e dissodamento (il teatro cinese ne conserva ancora tratti), era astrale nei suoi riti e nelle sue leggi, nelle sue misurazioni e nella sua musica (il primo

imperatore e sacerdote, il leggendario Huang Ti, non è altro che il dio dell'anno e del calendario). Ma con Confucio l'orgiastico scompare completamente, e il mitico-astroale viene reinterpretato e, da questo equilibratore della concordia fra imperatore e natura, viene proiettato sulla forza dell'armonia umana. Da qui le dottrine fondamentali: «Il cielo non parla ma fa proclamare i suoi pensieri da un uomo» e: «Per l'impero di mezzo non c'è terra straniera, né sulla terra né in cielo». Una delle più stupefacenti pacificazioni ebbe luogo tra i contrari fra cui un giorno forse furoreggiava la lotta dei demoni naturali femminino-ctoni e maschili-uranici. *I-Ching*, il vecchio «*Libro dei mutamenti*», chiama questi opposti yin e yang; essi significano valle o monte o anche rive del fiume di cui una è all'ombra, l'altra al sole; all'epoca della dinastia Ming, anzi già nei primissimi scritti sciamanici venivano riferiti alla donna e all'uomo. Ma la lotta fra yin e yang, notte e giorno, terra e cielo, trova dovunque, con piena dialettica spontanea, l'unità dei contrari, seppur finita; yin e yang diventano nel complesso i piatti della terra e del cielo nella bilancia del grande equilibrio, dell'agognata armonia universale. E in tutto ciò appunto il mondo umano, con l'imperatore al vertice, non è più in nessun luogo assoggettato agli dèi della natura, ma unicamente al *pensiero del cielo* - e questo, ultima peculiarità dell'Asia orientale, *non è un dio*. In tutte le religioni occidentali correva dagli dèi inferiori a quello supremo un'unica linea superiore, che per così dire diventava sempre più teistica; invece in Cina gli dèi sono soltanto nella natura e il mondo che la corona e le è superiore è non-teistico. Già lo *Shu-Ching*, il vecchio «*Libro dei documenti*», molto prima di Confucio, chiamava l'ordine celeste T'ien-tao, l'essere del cielo sulla retta via; con Confucio diventò la provvidenza di una norma altrettanto non teistica, che attraversa tutto il mondo. Essa divenne il sostegno ultimo del centro e attraverso l'imperatore impedisce che il regno e la natura del regno vaghino fuori dei loro confini; il contatto con il T'ien-tao è mediazione con il bilanciamento primario di tutte le cose, dunque con la prosperità. A questo punto però il fondatore torna a ritirarsi, sebbene per tutt'altri motivi che nel mito astroale: la persona qui disturberebbe. Se gli uomini agiscono bene, il mondo corre beneficamente in cerchio; come lo stato familiare, come l'accordo con la natura, così il T'ien-tao tollera sì un maestro, però non ha bisogno di tribuni e l'uomo stesso nel T'ien-tao non ne ha bisogno. Questa è una caratteristica

o un limite che restò alla religione della Cina finché essa ci fu. Mentre la cultura dell'Asia minore, quella iraniana, quella indiana hanno in seguito prodotto una potentissima arte profetica, la Cina non ne sa niente e nessun fondatore alzò la testa al disopra della sacra sanità della misura umano-cosmomorfa. Anche se alcuni secoli dopo la morte Confucio venne proclamato dio, ciò non significa penetrazione in cielo ma semplice concessione al politeismo popolare; questa specie di uomo-dio è inessenziale, data la grande e subordinata quantità degli dèi cinesi. Il T'ien, il cielo stesso, nemmeno qui ha spazio per un dio, il T'ien resta la quintessenza impersonale e chiusa del nesso fisico-morale. Il T'ientao conserva così il respiro quieto dello statico stato familiare, nella perfetta ideologia e al tempo stesso nella perfezione di un ideale religioso: umanità è mantenere questa via celeste.

Il mito astrale non è scomparso, ma è completamente retrocesso a una dimensione cosmomorfa che riflette la Cina delle famiglie e dei funzionari e allo stesso tempo, in un *razionalistico mito della misura*, ne prescrive le norme. E significativamente ovunque, anche fuori della Cina, questo atteggiamento religioso è stato attraente lì dove si è cercato un sano centro, la misura regolatrice di una natura pacificata. Ciò accadde consapevolmente durante il Settecento, nella lotta della borghesia contro gli eccessi neofeudali, la miseria, la «non-natura». Non senza motivo la Cina di Confucio si appaiò allora alla Grecia dei sette saggi, del μηδὲν ἄγαν, della μεσότης aristotelica; la fede nella misura si pose accanto a Sofrosyne, l'ottimismo sul corso del mondo accanto all'idillio e all'Arcadia. Sulla base di un sentimento antifeudale di buon senso, nella Cina di Confucio e della sua mediana filiazione del mondo si tornò a sentire e recepire qualcosa di quasi genuino, di durevolmente notevole, di durevolmente in parte correttivo nella spumeggiante immagine di desiderio del giusto. Una peculiare imitazione del confucianesimo, svincolabile da ogni juste milieu c'è addirittura nella rivoluzione, non soltanto in quella francese; un'immagine analoga compare ancora nel detto di Brecht: «Il comunismo non è radicale, lo è il capitalismo; il comunismo è il mediano». Buon senso, fede nella misura, fiducia nella strada maestra che porta esattamente tra Scilla e Cariddi, contengono ancor sempre un elemento di quella poco rumorosa lieta novella che discende da Confucio. Essa è parente stretta della comparazione critica, dunque può essere rivoluzionaria, è stretta

parente della compensazione, della continua riuscita, e dunque la novella può certo essere anche devota all'ordine e conservatrice. Da qui anche il confucianesimo nella fede goethiana nella misura del mondo, nella fede in un ente naturale regolatore che dovunque appende i pesi giusti. Da qui la «vita secondo ragione», che a Hegel piaceva nella Cina e che gli fece trattare molto più precisamente e comprendere molto più intimamente questo paese della esorbitante India dei Veda, quella di Buddha, lontana da ogni misura del mondo. Ancora in questa maturazione postuma non agiva manifestamente alcuna cineseria ma una lieta novella sentita come giusta, quasi già reale: il mondo, se l'uomo lo capisce, è messo bene. Venne comunque meno, in quanto non così evidente, la meditazione che porta alla concordia, che del confucianesimo aveva fatto una religione e non soltanto un codice morale cosmico; nel T'ien-tao venne meno il mysterium, tanto fine quanto intraducibile. Se la vita degli uomini diventa canonica, se della via celeste fa il suo canone, tale via è però paradossale anche in Confucio; già perché è in sé solitaria e silenziosa.

Il misurato maestro divenne visibile come maestro che si ritirava. Ma il vero, mistico maestro del tao apparve scomparendo. Lao-tzu andò a ovest, oltre il valico, non venne più visto, lasciò solo il suo libro. La sua persona non vive più, tranne che come la più deformata; nella memoria dei cosiddetti taoisti (un gruppo di taumaturghi cinesi di basso rango e di loro credenti) è divenuto un mago. Sul *Tao Teh-ching*, il «Libro del principio e della sua virtù», ora imparano i loro detti gli alchimisti e gli esorcisti. Perfino quando viene ricordato come il nobile e saggio, Lao-tzu si scioglie in una figura cosmica, apparsa sulla terra nei tempi più diversi; e anche in questo modo non è possibile un discepolato. E tuttavia Lao-tzu è indubbiamente vissuto, contemporaneo più anziano di Confucio, nel VI secolo a.C.; un uomo solitario. Il suo libro contiene confessioni nettamente personali: «Io solo sono come malinconico, sbattuto qua e là come uno che non si ferma da nessuna parte» (cap. 20). Ma nonostante questa sua realtà, su Lao-tzu come fondatore c'è pura nebbia, così adeguata a quest'uomo che sminuisce il suo fare finché approda al non-fare, e cancella le proprie tracce. Nello stato familiare cinese Lao-tzu è l'eremita errante, nemico dei costumi e della cultura, al sicuro solo nell'inconcepibile. Lao-tzu non soltanto scompare a ovest, oltre il valico, ma diventa costantemente invisibile sulla via del tao.

Dunque Lao-tzu si presenta bensì col suo nome con la stessa chiarezza di Confucio, quale maestro della via silenziosa, ma ancora più chiaramente si dà per scomparente. Questo fondatore è dunque perfettamente profilato, ma il suo profilo è fatto come ciò cui guarda: è il potentemente non-appariscente. Il tao dà sostegno e guida, ma sulla sua via non c'è un mediatore visibile, nessuna statua parlante; è il non degno di nota, l'unico degno di essere nominato, e Lao-tzu non ne sa il nome. E' inappariscnte e quasi nulla: «Dunque anche chi è chiamato agisce e non trattiene nulla; compiuta l'opera non le resta accanto. Non desidera mostrare la sua importanza davanti ad altri» (cap. 77). Centro e misura sono in vigore anche qui come in Confucio, però quanto poco è adeguata la misura alla costumatezza e al reggimento! «Procedimento del tao è rimpicciolire la pienezza, colmare la mancanza» (cap. 77): questo equilibrium mostra altri piatti e pesi, altra collocazione dell'indicatore che non la giustizia confuciana. Il tao di Lao-tzu è più difficile da rendere in concetti europei di qualsiasi categoria religiosa basilare dell'Asia orientale; eppure a non dirlo è il più facile da capire. Come categoria religiosa della saggezza, come accordo con la quiete profonda che adempie i desideri col dimenticarli. Come consonanza col grande Pan, che rende piccolo tutto ciò che è terreno ed è a sua volta mera piccolezza e finezza, mancanza di intenzioni e silenzio. Col completo cadere del disturbo recato dalla persona, il mito astrale si fa avanti addirittura più ampiamente che in Confucio, ma il mito astrale del mondo di Lao-tzu è il più strano: non contiene altro che il lieve afflato di un tutto ovunque; il suo universum è inestesamente infinito, solennemente piccolo. Il cosmo si presenta come inclinazione in una smisurata timidezza, come il sogno paradossale di essere umano senza mostrare in sé molto di propria sostanza umana. Un certo accesso non guidato al fondo onirico di questa assenza di intenzioni lo dà quella pittura paesistica cinese che si è sviluppata veramente in gran parte sotto segni molto più tardi, cioè buddhistici, ma che ciononostante mostra il desto, chiaro silenzio del tao, non il sonno profondo del nirvana, che non è proprio dipingibile. Simboli di un silenzio esistente, non inoggettuale e spento al mondo, sorgono qui, profondamente radicati nella cultura tao che si è conservata, in Liang Kai, Ma Yuan, Hsia Kuei, tutti vissuti intorno al 1200 d.C., tanto dopo Lao-tzu, e tutto esprime i simboli mondani dell'acquietamento. Essa appare qui

come ramo spoglio e morto, lì come barca circondata da canne al sorgere della luna sotto un albero, lì come tetto sotto un albero o come cascata o come raduno di rocce con una figura umana al margine, figura solitaria e partecipe di quel raduno, raccolta, sprofondata in contemplazione. Questo è afflato del tao nel suo infinito-finito sentirsi a casa, espresso da immagini paesistiche; e Lao-tzu ha predicato esattamente questa pace, questa gravità non greve. Predicato nel non-appariscente che tiene in movimento il tutto e lo tiene in pace. Le differenze rispetto a Confucio sono dunque considerevoli; esse sono le differenze del più puro mistico tra i fondatori rispetto al più pio razionalista tra loro. Confucio dà la misura che è facile da seguire, Lao-tzu il semplice che è il più difficile da fare. Confucio è storico, ama rifarsi agli antichi, Lao-tzu è stanco di storia, non dà alcun esempio storico e gli antichi sono per lui eccellenti solo per il sapore del loro tao. Quello è però in ogni tempo, quindi in nessuno, è l'inizio primevo nell'antichità come nel presente, l'ininterrotto come l'incessante. E come la storia, così è anche la morale tramandata, che in Confucio è canonica, per Lao-tzu priva di valore, addirittura degenerazione: «Il tao venne abbandonato, così ci fu moralità e dovere, gli stati conobbero torbidi e disordini, ci furono fedeli servitori» (cap. 18). E anche: «La morale è scarsità di fedeltà e fede, e inizio del caos, la preveggenza è parvenza del tao e inizio del caos» (cap. 38). Il dominio, il modello, ogni genere di codice, tanto esaltati da Confucio da far coincidere dottrina dello stato e metafisica, nel tao di Lao-tzu sono superflui, anzi dannosi. Esso vive nell'istinto del giusto, l'unico che sia rimasto all'uomo e che attraversa la salute di tutto il mondo; vive più prossimo nell'istinto, se così si può dire, di una democrazia mistica: «Se i principi e i re fossero in grado di esserne i custodi, tutte le creature collaborerebbero come custodi. Cielo e terra si unirebbero per lasciar cadere dolce rugiada, e senza che alcuno glielo comandasse il popolo diverrebbe giusto da sé» (cap. 32). Tale lieta novella di una grazia che tutto risolve è lontana dall'ideologia dello stato familiare, in quanto autoritario; nonostante i passaggi presenti in vari consigli di Confucio, nonostante la superiorità che costui concede alla grazia rispetto alla dignità. In Lao-tzu è tralasciata ogni sovrabbondanza e grandiosità; appare la seducente arte mite della saggezza, il tao -da moltissimo tempo non soltanto in cielo, da moltissimo tempo in prossimità - è il suo dio silenzioso, proprio lui pieno di

un'ideologia che contrasta al tempo stesso con l'anarchia e con lo «stato di diritto». Ciò si mostra infine nella maniera più chiara nel pensiero centrale di Lao-tzu (solo verbalmente l'ha in comune con Confucio): *nel principio di non-desiderare, di non-fare* (wu yu, wu wei), in questo *centro di quiete del tao stesso*. In singoli casi il non fare viene lodato anche da Confucio come massima temporeggiatrice di governo; in Lao-tzu diventa basilare. Nel regno del tao non si fa niente, il putsch dell'intervento disturba il suo vigere, toglie alle sue forze di guarigione (una sanità in sé, come atto che nemmeno presuppone la malattia) il silenzio accogliente in cui si esercitano. Tutto ciò non è quietismo nel senso europeo o anche solo nel senso del canto di chiesa «Signore, solleva tu il carro»; la quiete del tao è più ingenua ma anche più radicale. Più ingenua perché vi è un po' di sanità non pretesca, una fiducia nella restituzione del ben costruito sulla base delle proprie forze; più radicale perché questa fiducia si rifà a un ininterrotto ritmo del mondo, non al destino deciso da Dio e alla sua accettazione. Nonostante tutti i quietismi peculiari, che si annidano proprio nella forma di abbandono della saggezza orientale, sarebbe dunque sbagliato equiparare il non fare, nell'accezione di Lao-tzu, col non-agire; al contrario proprio il non-fare e solo questo viene qui considerato quello che provoca effetti. Il fare si contrappone qui alla vitalità, alla maturazione, alla prosperità, alle quali sole condizioni la spontaneità organica riesce: «La vita alta è senza azione e intenzione, la vita bassa agisce e ha intenzioni» (cap. 38); «Il regno lo si può conseguire solo se si resta liberi da occupazioni. I molto occupati non sono adatti a conseguire il regno» (cap. 48). Non si può non udir parlare, da questa avversione al fare meccanico-astratto, il ricordo ctonio, la fede nella madre terra, che offre e custodisce; il matriarcato, da tanto tempo scomparso, seguita ad agire nella massima del non-fare come spontaneità in quiete. E non senza motivo proprio il tao della vita di Lao-tzu riproduce e sublima così immagini del primissimo matriarcato cinese: tao è infatti il nome antichissimo di una partoriente del mondo, a forma di animale. E così il non-fare consegue il suo aggancio a Demetra nel tao: «Lo spirito della profondità non muore, questo è l'eterno femminino. Incalza senza fine e tuttavia è persistente, nel suo agire resta instancabile» (cap. 6); «Gira in cerchio e non conosce incertezze, lo si può concepire come madre del mondo» (cap. 25); «Un grande regno deve tenersi in basso, e

così diventa il punto di unificazione del mondo. È il femminile del mondo, il femminile vince sul maschile attraverso il silenzio» (cap. 61). Dunque il non-fare di Lao-tzu è senz'altro associato a una specie di co-reggente efficacia: in forza della sua alleanza col polso del mondo, in forza della sua avversione alla tecnica astratta, che agisce senza contatto con una natura come madre. Anche la dottrina rettamente intesa del non fare contiene dunque una massima che alla fine può essere così lontana dal quietismo da non restare assolutamente estranea all'azione concreta, anzi da santificare la rivoluzione come sfondamento in ciò che è attuale e giusto. E' la massima: il cammino è iniziato, completa il viaggio; in tal senso Lao-tzu spiega il non-fare come consonanza con la concreta forza attiva del mondo: «Se il tao viene onorato e la vita valutata, non c'è bisogno di comandamenti, il mondo andrà bene da sé» (cap. 51). Una volta egli parla addirittura del fare del non-fare (wei wu wei), con cui si intende esattamente la produzione della conformità al ritmo del mondo, al suo battito potente e silenzioso. Attraverso questo totum religioso, così lontano da violenza, rozzezza e rumore, passa profumo di tè; nella maniera più devota al mondo, l'anti-barbaro è qui divenuto fede, paesaggio materno del vigere e guarire. La pace stessa, in cui si muove il fare del non-fare, senza mai finire fuori del mondo, fa apparire addirittura il tao di Lao-tzu come quella completa pienezza di inappariscenza che può far vedere la maggior forza nella maggior debolezza, la maggiore importanza nel minimo e quasi assente. Perciò fra le sue molte metafore Lao-tzu ha dato al tao anche questa: «Trenta raggi si incontrano in un mozzo; sul loro nulla poggia l'utilizzabilità del carro. Si forma creta e se ne fanno recipienti; sul loro nulla poggia l'utilizzabilità dei recipienti. Si fora la parete con porte e finestre perché sorga una casa; sul loro nulla poggia l'utilizzabilità della casa. Perciò: l'essere dà possesso, il non essere utilizzabilità» (cap. 11). Certo anche questo non essere non è acosmico, è tanto poco nirvana quanto lo era lo sprofondarsi nella non intenzionalità dicendo addio al mondo; come dice la metafora del mozzo di ruota, anche il tao come vuoto vive al centro del mondo. E il suo non essere non è contraddittorio e nemmeno disparato rispetto all'essere, ma piuttosto indica sempre di nuovo l'inappariscenza del vero essere, tenue e senza gusto. Il vuoto del tao è quello del non straordinario, ma anche quello del non separato o che torna dalla separatezza: «Una grande pienezza deve

apparire come vuota e così diventa inesauribile nella sua efficacia... Purezza e silenzio sono la misura che regola il mondo» (cap. 45). Come pienezza e silenzio, il vuoto del tao vige nel mondo; vuoto di mondo eppure pieno di nient'altro che mondo. La lieta novella resta cosmomorfa: «L'uomo ha a modello la terra, la terra ha a modello il cielo, il cielo ha a modello il tao e il tao ha a modello se stesso» (cap. 25) - così l'armonia cosmica fornisce un sostegno. Anche se il tao è al di sopra del cielo, non è però niente di trascendente, ma piuttosto vibra attraverso tutte le imitazioni del suo modello, in incessante partizione, in un ritmo che in Lao-tzu è tanto l'origine quanto la norma del giusto. In quanto mondano e prossimo, il tao è un dio anche in senso politico-teologico, senza alcuna grandiosità, così da non essere più assolutamente un dio nel comune senso di signore: «Veste e nutre tutte le creature e non fa il padrone» (cap. 34). Solo un unico luogo del *Tao Teh-ching* (cap. 4), per di più corrotto, parla di un signore supremo (Di), sia esso da intendere come dio dei cieli o anche soltanto come il dio imperatore della più alta antichità; ma appunto lì il supremo viene mostrato come condizionato dal tao e questo è quel che lo precede. Un ritmo non patetico del mondo non richiede signori e la natura stessa è in Lao-tzu una cultura così antica che non ha bisogno di atteggiarsi a signora. Questo tao, se fosse così, non lascerebbe in effetti andare nessuno in malora; sarebbe il mondo senza follie. Richard Wilhelm, che forse si è avvicinato più di ogni altro a questo testo religioso cinese, vuol rendere tao con «essere-per-sé» (*Tao Teh-ching*, 1915, p. xx), dunque con un'espressione hegeliana, che qui però non può presupporre un processo, come il guarire presuppone una malattia. Ciononostante il tao contiene una dialettica, non semplicemente quella del costante autosuperamento della sua conseguita determinazione, ma una dialettica appunto del girare in cerchio, del fluire nell'essere-per-sé: «Sempre fluire, cioè: essere lontano lontano; lontano lontano, cioè: tornare in sé» (cap. 25). Ma soprattutto il tao resta mera spontaneità in mera quiete, nella base materna del vigere, cui la natura umana identificandosi si attiene. Coll'identificarsi però di questa natura umana con il fondamento del mondo, tanto che la sua vita, se si trova sulla retta via, viene vissuta, anzi quasi percorsa senz'altro dal fondamento stesso, cessa la natura umana come sempre formante e supernaturante. Così si fa sempre di nuovo luce il paradosso di un pan-umano senza uomini; gli uomini vi scompaiono come tutte le

cose, anzi come, al culmine, il tao stesso. Segreto agire di una natura eternamente vigente, in questo divino senza dio tutto l'umano va collocato senza uomo, ogni speranza senza un che di necessario da sperare, ogni esistenza senza essere. «La vita suprema appare come vuoto, il grande suono ha una voce inudibile» (cap. 41): i soggetti si perdono nel tao come note in un'armonia così grande da divenire impercettibile come la sanità, inudibile come ciò che è incessante.

Fondatore che fa già parte della lieta novella: Mosè, il suo Dio dell'esodo

Un oratore particolarmente vigoroso e zelante non può essere nascosto dalla saga. Egli sta in carne e ossa nella sua immagine tramandata, attraverso la fiaba risuona una vera voce. Così in *Mose*, la primissima guida di un popolo fuori dalla schiavitù. Mosè è nel tempo il primo fondatore profilato ed è rimasto il più visibile umanamente, un uomo. Invano si cercò di farne una saga come Abramo, Isacco, Giacobbe, che di fatto rappresentano meri nomi di tribù israelitiche, forse addirittura dèi cananei retrodatati. Perfino nella storia di Giuseppe, preistoria dell'opera mosaica, lo scioglimento in saga non è mai andato in porto. Giuseppe doveva far parte di una saga di migrazione, quella del fratello più giovane che i fratelli anziani invidiano. Giuseppe dovrebbe essere addirittura la variante di un dio babilonese della luce, di Tammuz, che tramonta nelle terre occidentali. Ma ora viene fuori che perfino la storia di Giuseppe e la persona di questo cancelliere imperiale ha dalla sua parte molta probabilità storica. Infatti Giuseppe sa dell'Egitto qualcosa che non può sapere nessun personaggio di saga, inventato o semplicemente sovrapposto alle terre occidentali. La sua storia, che precede l'esodo di secoli, mostra un colore locale egizio notevolmente forte: i riti dell'investitura (*Gn.* 41, 42) sono descritti in modo preciso e corretto e ugualmente corrette sono le notizie sulla manomorta della chiesa egizia (*Gn.* 47, 22 e 26). Dunque nemmeno nella storia di Giuseppe tanto precedente c'è un precedente per sciogliere in favola Mosè e l'esodo; anche se la controtrelazione egizia finora nota su questi eventi è lacunosa e dubbia. Ci sono stati cancellieri egizi di stirpe semitica e le tavolette di argilla di Tell el Amarna, trovate solo nel 1877,

documentano che re cananei hanno pregato il faraone di aiutarli contro la penetrazione di «Ibri». Comunque, ancora più generosamente di Giuseppe, Mosè venne circondato di quella corona di saghe che l'indagine sui miti, particolarmente quella babilonese, ha per prima intrecciato. Ma ancora nessun popolo ha raccontato senza fondamento storico e reale, per così dire spontaneamente, i giorni della propria schiavitù e umiliazione. Ancora nessun popolo ha favoleggiato dal nulla i particolari della propria liberazione e guida da questa servitù o scambiato la lotta tra sole primaverile e inverno con la propria lotta. Tuttavia gli studiosi di miti, particolarmente di tipo panbabilonese, l'hanno preteso rispetto all'antica storia di Israele così come, con fantasticherie ancora maggiore, l'hanno preteso rispetto alla storia di Gesù. Per loro Mosè, a causa della culla di giunchi in cui venne salvato dalla rabbia del faraone d'occidente, era predisposto ad apparire analogo a tutto un gruppo di miti di giovani dèi del sole o della primavera. Come lui, Adone, Horus e Gesù vennero perseguitati, bambini, da giganti invernali, come lui anzi i vari giovani dèi solari vennero nascosti in uno stretto nascondiglio, una cesta o una caverna. Anche la stessa opera mosaica, l'esodo, venne vanificata a saga solare di origine babilonese: «La liberazione dall'Egitto è liberazione dal drago invernale nel senso del mito dell'anno cosmico» (Jeremias, *Babylonisches im Neuen Testament*, 1905, p. 120). Anche la morte degli egiziani nel mar Rosso faceva perciò risuonare agli orecchi di Panbabilonia motivi della lotta col drago, che Marduk ha combattuto contro il demone del regno dei morti Tiamat. In modo infine diverso da questa Panbabilonia, incomparabilmente più serio, anzi con grandi imprese filologiche, una radicale critica biblica cercò di cancellare Mosè dalla storia. Qui non sempre come persona vivente ma come uno che ha annunciato un nuovo Dio e che ha fondato originariamente una fede. Secondo una cosiddetta ipotesi kenitica (cfr. Budde, *Die Religion des Volkes Israel bis zur Verbannung*, 1900), Mosè ha derivato Jahvè dalla tribù dei keniti presso cui era capitato dopo la sua fuga. I keniti avevano i loro pascoli sul Sinai (forse sul vulcano ora spento) e Jahvè (probabilmente: colui che spira o che soffia) era da loro venerato da tempi immemorabili come dio del vulcano. Se Jahvè è dunque un plagio, non sorprende che anche i dieci comandamenti non siano peculiari a Mosè e ai figli di Israele. Secondo Wellhausen, radicalizzato-re ed epigono antisemita della

critica biblica, il decalogo discende dai cananei. I sacerdoti ebrei l'avrebbero adottato in Canaan, insieme con i comandamenti rituali; assai tardi, solo dopo Ciro, i dieci comandamenti sarebbero stati attribuiti a Mosè e tutto il loro contenuto, non soltanto la loro formulazione, sarebbe interpolato (cfr. Wellhausen, *Israelitische und jüdische Geschichte*, 1901). E alla fine, in una critica biblica troppo radicalmente dissolutrice, di Mosè e dell'antico Israele non resta altro che un confuso groviglio di religioni del tutto senza centro, di pietre e alberi sacri, di dèi locali assolutamente disparati, di culto degli antenati, sacrifici umani, costumi cananei e tarde saghe babilonesi. Fondatori delle religioni ebraiche sarebbero così solo i profeti mentre Mosè, Jahvè, l'esodo, il decalogo nel loro contesto non sarebbero più storici di Abele e Caino. Ma ecco che accade lo straordinario: proprio lì dove la critica biblica sopprime le tarde omogeneizzazioni e retrodatazioni del codice sacerdotale, dove essa stessa ha scoperto nel mosaismo elementi effettivamente estranei, proprio lì l'originalità di Mosè si fa ancora più chiara di quanto non lo fosse prima dei trionfi e anche delle stravaganze della critica biblica. Come la teoria della discendenza non cancella la differenza dell'uomo dall'animale, ma al contrario la rende molto più evidente di prima, così la Bibbia appare ancora più originale e unica da quando le sue fonti e i suoi elementi extrabiblici sono divenuti più o meno noti. Forse è verosimile che Mosè abbia derivato il Dio del Sinai dai keniti, ma esso non rimase quel che era stato. Indubbiamente il decalogo, per non parlare del codice rituale, contiene tarde interpolazione cananee, ma il conciso nucleo originario non ha pari né in Canaan né in tutto il mondo. Con Mosè avvenne un salto nella coscienza religiosa, preparato da un evento che è il più opposto alle religioni fin allora avutesi, alle religioni della devozione al mondo o del destino mitico-a-strale: attraverso la *ribellione*, attraverso l'uscita dall'Egitto. Così, e non per esempio come Nimrod o come uno stregone dal gigantesco risalto, Mosè divenne il *primo eroe eponimo, il primo fondatore di una religione che è contrappositiva e a cui dà il nome*. Altre, più tarde religioni della contrapposizione, come quella bellicosa di Zoroastro, quella acosmica di Buddha, gli europei possono capirle solo a partire dall'archetipo dell'esodo. Così come la figura di Mosè fondatore fornisce il prototipo per tutte quelle che non si trovano al margine della loro dottrina, ma all'interno di questa, come messianiche.

Un popolo schiavizzato, è qui il bisogno che insegna a pregare. E appare appunto un fondatore che comincia con l'ammazzare un sorvegliante delle corvées. All'inizio ci sono dunque *sofferenza* e *indignazione* che fin dall'inizio fanno della fede una via verso l'aria aperta. Il dio del Sinai, derivato dai keniti, grazie a Mosè non restò il dio locale di un vulcano ma divenne lo *spirito dell'esodo*. Il dio del vulcano viene messo in movimento e il suo carattere, eccettuati certi tratti collerico-eruttivi, mutato. Il dio locale viene sollevato dal suo terreno, tramite il suo teurgo Mosè diventa nube e colonna di fuoco che, con un popolo a lui originariamente estraneo, dal Sinai si muove verso una terra inesplorata, nello splendore dell'inesplorato. E come il Dio dell'esodo è mosaico, non kenitico, così nel *nucleo basilare del decalogo* è conservata una creazione di Mosè, non un codice etico dei cananei o anche, con derivazione ancora più lontana, dell'antico signore babilonese Hammurabi, il cui codice, databile verso il 2100 a.C., ha in comune col decalogo all'incirca tanto quanto il Corpus juris con la morale kantiana. Il decalogo contiene interpolazioni, non c'è dubbio; il comandamento di non desiderare la casa del prossimo non ha senso fra i beduini, così come il comandamento del riposo sabbatico. Entrambi presuppongono già la sedentarietà e l'ordinato giorno lavorativo dell'agricoltore cananeo, anzi la santificazione del settimo giorno avvenne particolarmente tardi, solo durante l'esilio babilonese; ha origine caldaica. Però non era presente in Canaan l'integra etica comunitaria che Mosè formula. Infatti essa proviene da una primordiale situazione comunista, che non era ancora completamente scomparsa fra i nomadi, ma senz'altro lo era nella cultura agricola dei cananei, da lungo tempo giunta alla formazione di classi. Una frase come «Amerai il prossimo tuo come te stesso» (Lv. 19, 18), una tale concentrazione dei dieci comandamenti in uno solo ha però anche nella comune originaria solo un inizio ancora inconsapevole; renderla consapevole e quasi brutalmente statutaria è opera di Mosè. Come tale venne conservata nella memoria da Israele, non soltanto in Canaan ma contro la stessa economia cananea, ora ripresa dai conquistatori israeliti. Nella morale da kulaki e nella religione di Baal che si trovava in Canaan penetrò un'altra sostanza che, nonostante tutte le recezioni, non ha mai completamente capitolato (cfr. pp. 570 sg.). I nazirei, da Samuele a Giovanni Battista, nel villosio abito dei nomadi, i profeti a loro strettamente legati, con lo sguardo

all'epoca del deserto quale «epoca del fidanzamento d'Israele», epoca «in cui Israele era giovane» (Os. 11, 1), derivano la loro memoria, come pure la loro forza, dalla fondazione mosaica, dal decalogo e dal Dio dell'esodo. Senza Mosè i profeti non avrebbero terreno, anche la morale profetica, così sublime e in corso di divenire universalistica, mostra che l'impulso della guida dell'esodo e della sua idea del popolo santo seguitano ad agire. Attraverso l'intervento di Mosè è cambiato il contenuto salvifico che per le religioni pagane, in particolare per quelle mitico-astrali, aveva costituito la meta completamente pronta ed esterna. Invece della *meta pronta appare ora una meta promessa, che deve anzitutto venir conquistata*; invece del *visibile dio della natura compare un Dio invisibile della giustizia e del regno della giustizia*. Ma certo, se non la profezia, almeno il libro di Giobbe (dopo così poche cose buone in Canaan, dopo una promessa così poco adempiuta) non ha aggiunto alla fede mosaica qualcosa di completamente diverso, cioè la sua negazione? Come rifiuto della sua lieta novella, come indignazione - e ora non solo contro il faraone o Baal e Belial, ma contro lo stesso Jahvè della giustizia apparente? E' certo questo il contenuto della rivolta di Giobbe; né le fiacche correttezze e tradizionali armonie dei suoi amici né la tempesta in cui Jahvè manifesta la sua disparata sublimità salvano la fede nella giustizia del Dio un tempo così grandiosamente annunciato-annunciante. Davanti a un intelletto da suddito, che non vuol più essere limitato, la teocrazia diventata inumana non ce la fa più. E tuttavia perfino il libro di Giobbe, sorto così tardi e anche geograficamente ai margini della Giudea, resta autentico Antico Testamento, ovvero Mosè nel contro-Mosè. Nemmeno la redazione sacerdotale del testo biblico poté, già molto prima di Giobbe, sopprimere in questo testo i tratti sovversivi o farli dimenticare, come per esempio già il brontolare dei figli d'Israele, il misurare le azioni di Jahvè sulla sua promessa, su quella determinazione suprema che gli aveva dato da ultimo Isaia: di essere il santo in Israele. Ma il brontolare era misurare Dio sul suo ideale: tutto ciò si trova impostato nello stesso Mosè, nell'uomo dell'acqua della discordia (Nm. 20, 13), del dubbio che Jahvè salvi il suo popolo (Es. 5, 23), dell'invocazione a Jahvè affinché egli stesso, non semplicemente un angelo imperfetto, conduca nella terra promessa (Es. 33, 15). Mosè insiste su Jahvè, in luogo dell'angelo, e precisamente con il Kiddush ha-Shem, con la santificazione del nome, insiste su colui che è divenuto volto: «Se il

tuo volto non precede, non farci partire da qui». Ma il volto è ancora molto al disopra della giustizia che Giobbe nega tanto in Jahvè, che in questi non resta quasi niente di più dell'antico demone del Sinai: «Principe del volto» è significativamente un tardo titolo del Messia, dunque di colui che si intende come guida all'ultimo Jahvè, ovvero al definitivo che si credeva con il nome di Jahvè. Nessuna religione ha passato tanti strati di sublimazione, anzi di utopizzazione del suo Dio, quanto quella di Mosè, ma tutti sono già impostati nel concetto del suo *Dio dell'esodo*. Il Dio di Mosè è la promessa di Canaan o egli non è Dio. Anche la ribellione di Giobbe, il Prometeo ebraico, nasce da qui e perciò ha tutt'altra nettezza, tutt'altra sostanzialità del litigio con Dio in qualsiasi altra religione. L'esodo diventa in Giobbe radicale: non semplicemente come misurazione di Jahvè sull'ideale della sua giustizia e del regno della giustizia, ma come *esodo dallo stesso Jahvè* verso la Canaan ignota, di cui egli era la promessa non mantenuta. «So che il vendicatore del mio sangue è in vita e da ultimo si innalzerà sulla mia polvere. Il testimone della mia innocenza sarà presso di me e per me vedrò chi mi libererà dalle colpe, coi miei occhi lo vedo io e nessun altro» (*Gb.* 19, 25-27, secondo la traduzione di Bertholet con l'utilizzo di congetture): la fede nel Messia di questo testo dalla tradizione non senza motivo corrotta abbandona dunque anche Jahvè - per amore della sua utopia. Ma se Mosè non avesse proclamato Dio in Canaan, e Canaan in Dio, Giobbe non possiederebbe né linguaggio per la sua accusa né luce per la sua speranza ribelle. L'impulso di Mosè tiene insieme tutto quanto l'Antico Testamento, incluso il messianesimo, che affiora tardi, o meglio viene enunciato tardi. Anche questo, proprio questo è latente in una lieta novella il cui annunciatore vi inserisce se stesso e il suo popolo, con l'esodo e la promessa della terra, terra della promessa.

Mosè ovvero la coscienza dell'utopia nella religione, della religione nell'utopia

Nella Scrittura si è accumulato molto che preme e fa chinare la testa. Ma proprio queste sono le aggiunte, le cose sovrapposte a una fede insoddisfatta e costantemente creatrice. Gli stessi figli d'Israele rigettarono un giogo e seguirono colui che disse al

faraone: «Lascia partire il mio popolo». La *legge*, con cui i primi rabbini intorno al 450 a.C. dopo il ritorno dall'esilio persiano isolarono e tennero insieme un popolo, non fa parte dell'impulso mosaico. Ancor meno ne fa parte il troneggiante *Signore Iddio*, il cui culto gli israeliti avevano recepito in Canaan e che è Baal. Lo stesso Baal la cui religione, secondo la ricetta di ogni classe di signori, deve essere conservata al popolo. Insieme con la banalità e la tradizionalità parolaia con cui gli amici di Giobbe, modelli primi di tutti i preti oppiacei, dispensano il loro tipo di fiducia in Dio. Il Dio dell'esodo è fatto altrimenti e ha conservato nei profeti la sua ostilità ai signori e all'oppio. Ma soprattutto non è statico come tutti gli dèi pagani fin allora. Infatti lo Jahvè di Mosè dà di sé, subito all'inizio, una definizione, sempre mozzafiato, che rende insensata ogni staticità: «Dio disse a Mosè: Io sarò colui che sarà» (*Es.* 3, 14). A differenza delle interpolazioni della legge e di Baal, è qui indifferente quanto tardi una tale definizione altamente messianica sia stata inserita nel testo originario. Perché per quanto complicata essa sia nel linguaggio come nel pensiero, per il suo senso non deriva da alcun codice sacerdotale ma dallo stesso originario spirito dell'esodo. Ehjeh asher ehjeh. Io sarò colui che sarò, è un nome che nonostante la sua ambiguità e il suo carattere interpolato rivela, non copre l'intenzione di Mosè. L'autodefinizione di Jahvè è ambigua perché il verbo *hajah*, che è alla base di *ehjeh*, può significare sia essere sia divenire; è interpolata perché solo una tarda teologia poteva porre un tale indovinello in luogo della parola Jahvè che era proibito pronunciare. L'aggiunta è però autoctona, cioè interpretazione di un'intenzione reale, la stessa che fece muovere il dio locale del Sinai verso il *futurum* di Canaan quale sua lontana patria. Per misurare l'unicità di questo passo si confronti un'altra interpretazione, o piuttosto il tardo commento a un altro nome di Dio, quello di Apollo. Plutarco tramanda (*De EI apud Delphos, Moralia III*) che sul portale del tempio delfico di Apollo era scolpito il segno EI; egli prova a interpretare le due lettere secondo la mistica dei numeri, ma giunge infine al risultato che EI significa grammaticalmente e metafisicamente la stessa cosa, cioè: tu sei, nel senso di un'esistenza divina immutabile nel tempo. Ehjeh asher ehjeh invece pone già alla soglia dell'apparizione di Jahvè un Dio della fine dei giorni, col *futurum* come struttura dell'essere. Questo Dio della fine e dell'omega sarebbe stato a Delfi una follia, come in

ogni religione in cui Dio non è un Dio dell'esodo. Dio come tempo è comunque in tensione con il Dio come inizio od origine, con cui comincia l'insegnamento della Bibbia quanto alla creazione, coi suoi influssi egizio-babilonesi. Il Deus Creator di un mondo presentato come assai buono e bell'e pronto e il Deus Spes che Mosè annuncia al suo popolo sono completamente identici solo per la teologia rabbinica (e poi per il Credo della chiesa cristiana). Invece i profeti - cosa importante e così essenzialmente fedele alla concezione del *Dio dell'esodo* - ricordano di rado il Dio creatore e in tal caso quasi soltanto come colui che prepara intenzionalmente la scena per l'uomo: «Così parla infatti il Signore che ha creato il cielo, il Signore che ha preparato la terra e non l'ha fatta perché sia vuota ma l'ha preparata affinché ci si abiti» (Is. 45, 18). Se questa determinazione del fine quale regno di Dio fra gli uomini è già nella storia mosaica della creazione, essa viene però rafforzata dai profeti in maniera unica e la memoria diventa ora tutta anticipazione: «Pensa al passato nei tempi antichi, poiché io sono Dio e nessun altro, che fin dall'inizio ha annunciato la fine, e all'inizio del tempo quel che non è ancora accaduto» (Is. 46, 9 sg.). Perfino nella più tarda, estesa mistica della creazione, divenuta nella Cabbala una mistica gnostica dell'emanazione, il Dio dell'esodo e della promessa non perse mai il potere finale. Questo compenetrò la mistica gnostica dell'inizio del mondo e del divino carro del trono (Merkabah), orientò entrambi verso l'omega messianico. Secondo la Cabbala, Dio ha addirittura creato più mondi, ma li ha poi distrutti perché in essi non c'era l'uomo; il creatore agisce dunque solo in vista di lui. Anzi il legame con l'uomo come contenuto finale della creazione diventa proprio qui così inevitabile che il signore del cielo e della terra, poiché vuole abitare in mezzo al suo popolo (Es. 25, 8), col suo popolo, quale Ehjeh asher ehjeh, ne condivide tutti i destini, fino alla fine, proprio fino alla fine. L'esilio diede al Deus Spes il più doloroso splendore, poiché Jahvè stesso insieme col suo popolo parve essere finito in esilio. Dio come «Shekhinah», cioè come presenza della sua luce, è ora per la Cabbala esso stesso senza patria in una creazione in cui bensì c'è l'uomo, ma prigioniero: la Shekhinah non brilla della luce dell'inizio del mondo, ma come luce messianica di consolazione e speranza. Uno dei più grandi cabbalisti, Isaac Luria (1534-72), introdusse l'idea dell'esilio addirittura nella dottrina della creazione, cambiandola così completamente;

bereshith, l'inizio, parola con cui comincia la Bibbia, divenne così non l'inizio di una creazione ma di una cattura. Il mondo è nato come contrazione (zimzum) di Dio, dunque è una prigionia fin dall'inizio, è la prigionia tanto di Israele quanto delle scintille delle anime di tutti, come da ultimo di Jahvè. Invece della magnificenza dell'alfa o del mattino della creazione, si fa dunque avanti lo spazio di desiderio della fine o del giorno della liberazione; esso si collegava con l'inizio solo come con un Egitto antichissimo, che va superato. Per quanto poco tali ampliamenti del mosaismo coincidano col solenne inno della Genesi, essi corrispondono però esattamente all'originario Dio dell'esodo e allo Ehjeh asher ehjeh, al Dio della meta. Dunque già in Mosè è impostato il Deus Spes, anche se l'immagine di un'ultima guida fuori dell'Egitto, cioè del Messia, si ha solo secoli dopo; il messianesimo è più antico di questa fede nel Messia.

Infatti un nuovo salvatore non apparve necessario finché al popolo andava passabilmente. O finché esso credette che solo i suoi peccati avessero provocato la disgrazia sopraggiunta. Ma nonostante la trasformazione compiacente verso Dio, che aveva preso piede nello stato-chiesa ebraico dal 450 a.C., la situazione si fece sempre più infernale. Si fa così avanti l'immagine di un'ultima guida, diventa netta dal II secolo a.C., dall'oppressione di Antioco e dalla guerra dei Maccabei. Il sogno culmina in età romana: il Messia è il re segreto, l'unto del Signore, il ripristinatore del regno di Davide. Come tale è una guida nazionalrivoluzionaria, con splendore romantico, ma allo stesso tempo, nel senso della Sion universale dei profeti, signore in una nuova *era* complessiva, in un regno di Dio. Così nella fede messianica, oltre allo sperato re della stirpe di David sorge uno sperato, superiore Mosè. Le dieci piaghe, la morte degli egiziani nel mar Rosso diventano apocalittici: condizione preliminare per l'avvento della signoria divina è l'annientamento del potere che ora regna in terra. E la stessa rivoluzione nazionale, con tutta la sua piccineria, si intreccia con la svolta del mondo, col nuovo cielo, la nuova terra. Ancora più potentemente, molto oltre un Mosè di tale cosmicità, l'immagine del Messia venne accresciuta da quella del primordiale uomo celeste, secondo un'idea che a quell'epoca era comune a persiani ed ebrei. In Ezechiele, contemporaneo di Zoroastro (ca 600 a.C.), emerge per la prima volta la celeste forma umana, piena di saggezza, nel divino giardino delle delizie, possente come un

cherubino (*Ez.* 28, 12 sgg.). Nella celebre visione di Daniele (ca 160 a.C.), l'avito messianesimo si fa addirittura carne: «Arrivò uno nelle nubi del cielo, come un figlio di uomo, fino al vecchio, e venne portato innanzi a lui. Questi gli diede potere, onore e regno, così che tutti i popoli, le genti e le lingue dovevano servirlo» (*Dn.* 7, 13 sg.). E la dotta formulazione in Dio, l'idea messianica la trovò in Filone, il contemporaneo alessandrino di Gesù: l'uomo originario celeste - l'Adamo primo creato, quello formato a immagine di Dio (*Gn.* 1, 27), non dalla polvere (*Gn.* 2, 7) - è il logos, il primogenito di Dio, anzi il «secondo Dio». Costui ora non è più soltanto l'unto del Signore ma un dio intramondano o *dio-uomo*. Anzi l'altro Dio, quello inconoscibile del cielo, cede sempre più alla figura messianica la colonna di nubi e di fuoco, il potere dell'esodo e della salvezza; nonostante la subordinazione a Jahvè, il Messia gli viene quasi equiparato, ma come il Dio buono, l'aiutante e la bontà di Dio. Questa è una trasformazione teologica che va molto oltre la sublimazione di Jahvè fino ad allora avutasi; essa infatti, sotto forma del figlio dell'uomo quale secondo Dio, si volge contro l'esclusiva fiducia in Jahvè stesso. Anche se costui attraverso l'inconoscibilità e la trascendenza che diventa assoluta va sempre più in alto: proprio la disparatezza di tale lontananza toglie all'ambascia l'ente che essa potrebbe pregare. Una troppo grande sublimità si capovolge qualitativamente: fa sì che i credenti si distolgano, non essendo più assolutamente possibile un riferimento a questa trascendenza; e nel Dio creduto la trascendenza assoluta diventa sinonimo di abdicazione. Anzi la sublimità diventa infine solo un'altra espressione per dire che Dio ha abbandonato il suo popolo (il cielo è alto e lo zar è lontano, diceva un proverbio russo, corrispondentemente a quella sublimità davanti alla quale l'uomo è troppo piccolo perché essa se ne ricordi). Come abbiamo visto, nel tardo ebraismo, in Giobbe (ca 300 a.C.) e anche nel predicatore Salomone (ca 200 a.C.) eruppe addirittura il sentimento, totalmente antijahvistico secondo cui il reggimento del mondo è cattivo; e la trascendenza, che separa completamente Dio dal mondo, dovrebbe poi farsi usare nel caso migliore come protezione da questo sentimento. Certo essa divenne una protezione soltanto negativa, non tale da impedire che la funzione salvatrice di Jahvè, prima lodata, la si aspettasse con sempre maggior passione dall'uomo celeste originario. E così il pensiero messianico emerge infine come voto di sfiducia difficilmente occultabile, anzi come

decadenza di Jahvè; nonostante e a causa della sublimità proclamata proprio nei salmi tardi. Ma in tutto ciò diventa anche qui decisivo che la fondazione mosaica non viene spezzata, neanche con questo fortissimo salto. Il messianesimo non viene spezzato dal Messia, anche se questi si pone in antitesi a Jahvè; egli infatti non è antitetico al vecchio Jahvè dell'*Esodo*, che aveva annunciato di essere il medico di Israele. Anche se ci volle tutta la disperazione della Giudea per accostare il Messia a Jahvè, anzi per porlo contro Jahvè, e anche se l'idea messianica non è nata soltanto su terreno ebraico ma contemporaneamente, con molte influenze reciproche, nella Persia di Zoroastro, tuttavia il Dio dell'esodo era già fatto in modo da non poter restare Dio se, invece di annientare il faraone e il suo oppressivo impero, fosse apparso egli stesso come un faraone. E' indifferente in che misura abbiano qui agito anche influssi stranieri, e lo è ancor più in che misura un antisemitismo filologico voglia togliere agli ebrei oltre al decalogo anche l'idea messianica. Proprio nessuna analogia con questa idea d'esodo ora sbocciata si trova nel panegirico nello stile delle corti egizio-babilonesi, in cui ogni signore del momento viene lodato come re salvatore. Si trovano bensì indubbie analogie nella religione di Zoroastro, come vedremo meglio più in là; anche questa sa di un uomo originario celeste, detto Gayomard, e l'ultima apparizione di Zoroastro, il Saoshyant che porta la fine del mondo, corrisponde al messia ebraico (come anche al Paraclito del Vangelo di Giovanni). Ma anche se durante l'esilio babilonese, dal 586 al 538 a.C., gli ebrei possono essere stati influenzati da queste idee parallele persiane e averle conservate dopo il ritorno, tuttavia in primo luogo non è affatto certo se queste idee non si siano già prima irraggiate dalla Palestina all'Iran. L'antica religione persiana, una religione naturale che coincide ampiamente con l'antica religione indiana, esclude il messianesimo, questa fede eminentemente storica, tanto quanto esso è invece voluto in Mosè e già si fa corporalmente avanti nel primo Isaia, più di cento anni prima di Zoroastro: «Spunterà un ramoscello dal ceppo di lesse e un ramo dalle sue radici darà frutti» (*Is.* 11, 1): questo passo non interpolato e i versetti che seguono sono in tutto e per tutto pensiero messianico, anche se non si ricorre, ancora non si ricorre, a un celeste uomo originario e al suo ritorno. Ma poi gli sviluppi propriamente apocalittici dell'idea messianica, che cominciano contemporaneamente tra persiani, ebrei, non da ultimo caldei,

fanno l'effetto di un'opera in cui, seppure essa è comune, solo gli ebrei avevano dalla loro tutta la forza del soffrire e dunque tutta la serietà della speranza. Infatti i persiani sotto Ciro, i caldei sotto Nabucodonosor dominavano un mondo e il loro Dio non aveva bisogno del futuro per essere vittorioso; un significativo documento, lo sfarzoso inno di ringraziamento di Dario di Bisutun, mostra come ci si cavava anche senza Saoshyant. Invece anche dopo il ritorno degli ebrei la Giudea era talmente malridotta che solo qui la fede nel Messia divenne in tutto e per tutto una fede *esplosiva* e non soltanto di *coronante apoteosi*. Così l'antisemitismo filologico va qui quasi ancora più in malora che sullo Jahvè dei keniti e sul decalogo. Comunque Reitzenstein nota neutralmente, sulla base della sua conoscenza della mitologia iraniana: «Non può trattarsi di un semplice prestito delle idee messianiche degli ebrei; le speranze di un re salvatore e di un tempo beato, la cui durata non si vuol limitare, si formano l'una indipendentemente dall'altra nei popoli più diversi e, in singoli aspetti, si influenzano attraverso la circolazione letteraria» (*Das iranische Erlösungsmysterium*, 1921, pp. 116 sg.). Max Weber traccia un bilancio che addirittura fuoriesce dalla neutralità e vede impostato il messianesimo in Mosè e nei profeti stessi, come è giusto: «L'aspetto caratteristico dell'aspettativa israelitica è la crescente intensità con cui sia il paradiso sia il re-salvatore, il primo dal passato, il secondo dal presente, venivano proiettati nel futuro. Ciò non avveniva solo in Israele. Ma mai questa aspettativa è diventata il punto centrale della religiosità con un tale impeto, che andava palesemente crescendo. Ciò era reso possibile dall'antico berith (patto) di Jahvè con Israele, dalla sua promessa in relazione alla critica del misero presente. Ma solo l'impeto della profezia fece di Israele, in questo modo unico nel suo genere, il popolo della speranza e dell'attesa» (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, III, 1923, p. 249).⁴³ Di conseguenza l'idea messianica si è conservata soltanto nella sua forma biblica; solo in questa forma venne vissuta dai popoli con dolore e senso della missione. E esprimendo quel che costituisce l'essenza della nostalgia religiosa, dopo avere superato la staticità mitico-astrale e con tutta la maturazione tarda del Dio dell'esodo, essa è comunque un plagio, non però rispetto alla Persia ma all'utopia centrale delle religioni stesse. Ogni fondatore di religioni si è presentato in un'aura *che appartiene al Messia* e ogni fondazione di religioni possiede, come lieta novella, *il nuovo cielo, la nuova*

terra all'orizzonte, anche quando di entrambe le perfezioni hanno abusato le chiese dei padroni per idealizzarle e farne dunque un'apologetica dell'ordine esistente. Cosa questa che al mito astrale della perfezione (con cielo e terra decisamente vecchi) riusciva certo sempre più facilmente che alle religioni in cui emergeva un fondatore, un pathos del nuovo, un'umanità al centro. Ma non appena un fondatore appare, è posto un elemento del Messia e in ogni lieta novella è implicito un esperimento cananeo. L'ebraismo ha reso particolarmente chiari il Messia e Canaan, ma tutte le religioni contengono, in modo più o meno frammentato o memore, queste specificazioni; sono raggruppate intorno a esse, sono incroci di transeunte mitologia e messianesimo inteso come invariante. Il messianesimo è nella religione l'utopia che consente al Totalmente Altro del contenuto religioso di lasciarsi mediare in quella forma in cui esso non contiene alcun pericolo di unzione del Signore e di teocrazia: come Canaan in non esplorata pompa, come ciò che è meraviglioso. L'ebraismo si irrigidì nella corazza della legge del culto, ma la fede messianica si mantenne vitale attraverso tutto l'epigonismo codificato: fu la miseria, fu soprattutto la promessa in Mosè e nei profeti, non contraddicibile da alcuna empiria, a tenerla in vita. «Chi nega il messianesimo nega tutta la Torah», dice Maimonide; e a dirlo è il più grande maestro ebraico di legge, un razionalista e non un mistico. La lieta novella dell'Antico Testamento va contro il faraone e affila su questo contrasto la sua costante utopia della liberazione. Ciò che si intendeva con faraone, Egitto, regno d'Edom è per la lieta novella di Mosè il polo negativo, così come Canaan ne è quello positivo. Senza l'Egitto non ci sarebbero né l'esodo né una tale evidenza del messianismo; ma quando l'Egitto affonda nel mare, allora la via verso la casa sacra diventa libera; di conseguenza anche l'Apocalisse è latente in Mosè.

Bellicoso impegno personale mescolato con luce astrale: Zoroastro, Mani

Il maestro visibile diventa chiaramente uno che vuol portare a casa. A tal fine egli impegna la propria vita nella via e nella mèta stessa per salvare i suoi. Anche *Zoroastro* agì così sulla via verso un sole più chiaro di quello che già arde. Questo fondatore

assolutamente umano riprende ciononostante dei movimenti del mito naturale, che in parte discendono da quelli dell'antica Persia, però in essi esprime il suo apporto compiutamente diverso di salvezza. Zoroastro, ca 600 a.C., è certamente vissuto, la disordinata e fitta saga intorno a lui si è aggiunta solo ottocento anni dopo, nell'Avesta più recente. Le *Gatha*, la collezione dei detti di Zoroastro, mostrano ancora un uomo nettamente visibile, circondato da dubbiosi cui risponde da superiore. E anche la leggenda incipiente viene animata dall'impressione sensibilmente potente di una persona storica; Zoroastro stimolava al fabulare. Anche nella saga più avventurosa egli ha sorte umana, non quella di un uomo pesce o di uno scrivano lunare. Quale forza e serenità incarnate, «alleato alla luce», questo fondatore attraversa le fiabe dello *Zend-Avesta* come non da ultimo la sua opera formulistica, pretesca e spesso desolata. La leggenda suona: Quando Zoroastro nacque elevò subito il suo lieto riso, il mondo del buon dio giubilò con lui, gli spiriti cattivi fuggirono. Un arcangelo porta il giovinetto nello splendore del dio della luce, lì egli riceve la vera dottrina e si svelano i misteri della grande scissione. «Una creazione della grazia», gli dice Ahura Mazdah-Ormuzd, il dio della luce, «io ho fatto, una seconda, rovinosa per l'uomo, l'ha creata Ahriman, con morte, inverno, pigrizia, da cui segue la povertà, azione inespiabile». E' sempre di nuovo il contrasto fra il gigante invernale e il dio primavera (fra i germani Thor, che col martello spezza il ghiaccio). Questo contrasto è semplicemente quello della mitologia naturale; era quello babilonese nella lotta fra il drago degli abissi e lo Jupiter Marduk, era quello dell'antico Iran così come dell'antica India; il solare dio indiano Mitra è senz'altro identico all'iraniano Mithras e il dio della luce Varuna con Ahura Mazdah. Ma mentre in Babilonia il drago degli abissi viene subito vinto da Marduk al principio del mondo, in Zoroastro, fondatore che chiama e che si rivolge in avanti, ciò avviene solo alla fine del mondo. La *storia* entra così nella staticità mitico-astrale, tutto il mondo diventa storia e cioè un parapiglia in cui sono intrecciati Ormuzd e Ahriman. Dopo una vita gloriosa lo Zoroastro della leggenda cade nella lotta contro Ahriman. Però alla fine di ciascuno dei tre millenni, che il mondo deve ancora passare dopo la morte di Zoroastro, dal suo seme custodito dagli spiriti nasce un nuovo profeta. L'ultimo millennio porta la fine delle cose e così certo anche, come momento dell'ultima tensione, la minacciosa

supremazia di Ahriman. Ma nella stessa misura cresce, secondo questa leggenda estremamente cavalleresca, il riso di Zarathustra, con cui già il primo Zoroastro era entrato nel mondo. Il nome del profeta definitivo, del seme di Zoroastro, il nome di quest'ultimo Zoroastro è Saoshyant che significa: aiutante che arriva. Unito con lui è Vohu Mana, che significa: spirito della verità, uno dei geni di Ormuzd e così, nella purificazione degli uomini come del mondo, Ahriman viene abbattuto da Ormuzd, il gigantesco attanagliamento di due forze quasi pari si scioglie, il mondo misto, mondo d'ombra fatto di notte e giorno, cessa. Ne comincia uno nuovo, «libero da vecchiaia e morte, da decomposizione e putredine, pieno di eterna vita e crescita». Zoroastro vince così in quanto «alleato di Ormuzd», è il primo e ultimo che con tutti gli appartenenti alla luce può tornare a essa. Così egli mostra tratti analoghi al Messia ebraico, non con quello sofferente, definito nella leggenda ebraica figlio di Giuseppe, ma con quello vittorioso, il figlio di Davide. Anche Zoroastro ha il nome, noto dalla Bibbia, di «colui che ha forma d'uomo» (*Dn.* 7, 13); egli è Gayomard, che significa: il luminoso uomo originario, presente presso Ormuzd fin dall'inizio. E l'ultimo Zoroastro, il Saoshyant, sta come il Messia alla fine dei giorni, signore della separazione di bene e male, del giudizio universale. Perfino l'idea cristiana del Paraclito (sostegno, consolatore) ha nel Saoshyant una delle sue origini: lo «spirito della verità», così viene profetizzato il Paraclito da Gesù (*Gv.* 16, 13), è Vohu Mana, lo spirito dell'ultimo Zoroastro. In tutto ciò resta certamente conservato l'intreccio di mitologia naturale, anche se la persona del fondatore si presenta tanto forte e visibile. Zoroastro ha sì rigettato l'antica fede naturale iranico-vedica, ha spedito all'inferno molti dei vecchi dèi, mostri e geni li ha cacciati nel seguito non autonomo di Ahriman o Ormuzd. Tuttavia nella dottrina di Zoroastro la staticità mi-tico-astrale non è però completamente abolita per il fatto che vi venga inserita tanta personalità, tanta storia universale come giudizio universale. Da qui la salda precisazione, a scadere dopo tremila anni, del momento della vittoria di Ormuzd. E come il futuro qui non è aperto e veramente nuovo ma sottomesso a un termine chiuso, così quel che in esso compare alla fine non appare come un novum, ma come la ricolma quantità della luce comunque presente, ostacolata e limitata solo da Ahriman. Così il gigantesco inserimento personale del fondatore, che percuote il mondo come triplice

fulmine, è altrettanto gigantesco e definitivamente intrecciato col cielo esteriore. Anche l'Apocalisse ebraica, e a maggior ragione quella cristiana, ingloba in sé il cosmo, ma al momento del crollo, e dietro di esso è il regno. La lieta novella persiana non contiene questa frattura della natura, essa resta, nonostante ogni esodo, nel vecchio spazio; di conseguenza per essa non tanto la luce è un simbolo del buono quanto il buono un simbolo della luce. Ma il mito astrale non è rimasto così lo stesso che nell'antica Babilonia o anche fra i caldei, il cui culto stellare penetra così ampiamente nello Zend-Avesta. Se le sette luci principali del cielo vengono venerate, lo vengono come alleate nella lotta, non soltanto come guida del destino. E se in Zoroastro la storia viene reimmessa nella natura, anche la natura però viene reimmessa nella via salvifica di una storia eminentemente moralizzata. Proprio nel dualismo notte-luce Zoroastro ha scorto la natura come luogo di due eserciti, come terreno di lotta umana. Il credente invece di stare, come nel culto astrale, assai in basso, anzi fuori, veste ora l'armatura del dio di luce, così come il dio di luce ha a sua volta bisogno di credenti. E non sorprende che la dottrina di Zoroastro, in forza del suo dualismo, abbia potuto coltivare assai bene l'intolleranza. Quando la dinastia dei Sasanidi dal 224 d.C. rigenerò la Persia nazionalmente e militarmente, la chiesa mazdeica, nata allora dai resti della tradizione di Zoroastro, fu organizzata altrettanto rigidamente, anzi ancora più rigidamente dello stato. Essa sviluppò una severa gerarchia, un puntiglioso rituale e soprattutto un concetto di dottrina che permetteva di distinguere fin nei particolari tra ortodossia ed eresia. Questa chiesa negava totalmente, come tutte, la sostanza utopica, dunque l'intendimento messianico del suo Zoroastro. Essa sopprimeva il parapiglia cosmico co-utopico e così, già prima dell'apparire dell'ultimo Zarathustra, stabiliva il fatto e il modo della separazione fra luce (la chiesa mazdeica) e tenebre.

Finché in mezzo a questa rigidità venne fuori un nuovo maestro, proprio del vecchio tipo. Si chiamava *Mani*, nato nel 215 d.C., crocifisso nel 273 dai preti mazdei. Nel 242, l'anno dell'incoronazione di Sapore I, il secondo Sasanide, uscì in pubblico per la prima volta, consegnando allo scià uno scritto per la riforma della fede mazdeica. Era ovviamente troppo tardi, a causa della struttura della chiesa di stato che era simile a una fortezza, però è significativo che Mani con questo primo scritto

cominciò ad agire del tutto su terreno persiano, come rinnovatore di Zoroastro. Non come caldeo o discepolo dell'eretico cristiano Marcione o addirittura, come pure è stato affermato, come allievo dei greci, che conosceva il suo Platone e la sua dottrina sull'anima cattiva del mondo. Mani può piuttosto essere stato legato alla stramba setta mesopotamica dei mandei, cui era passato suo padre e fra i quali egli era cresciuto. I mandei erano fanatici credenti del figlio dell'uomo, del salvatore degli ultimi giorni e dell'incendio del mondo; in tutti i loro scritti meta dell'attesa è il figlio, spedito nelle profondità dal padre di luce. Non che i mandei abbiano riconosciuto Gesù per questo figlio; per loro, sebbene Giovanni Battista presumibilmente appartenesse a un ordine mandeo, Gesù era invece un falso messia. In un'apocalisse man-dea, contemporanea ai vangeli più antichi (cfr. Reitzenstein, *Das mandäische Buch des Herrn der Große*, 1919), l'inviato del cielo viene ancora atteso; dunque duecento anni dopo Gesù, nella setta cui suo padre apparteneva, Mani vedeva ancora inadempita la predizione di Giovanni. Meno che mai però i mandei erano una setta caldea ma, con molti rapporti trasversali con la religione popolare ebraica del tempo, essi conservavano l'eredità di Zoroastro. Non danno il minimo sostegno alla moderna separazione di Mani dal persianesimo o alla tesi di Harnack secondo cui la dottrina di Mani si colloca «sul terreno del caldeismo, con inserimenti di pensieri cristiani, persi e forse buddhisti». Egli sarebbe addirittura «la religione naturale semita strappata ai ceppi di nazionalità, modificata da elementi cristiani e persiani, innalzata al grado di gnosi» (Harnack, *Dogmengeschichte*, II, 4, p. 522).⁴⁴ Questo trasferimento di Mani corregge bensì un po' l'opinione secondo cui Mani sarebbe solo un epigono del parsismo, ma al prezzo di farne un epigono tardobabilonese; entrambe le tesi sono sbagliate. Anche se Mani mostra innegabili influssi di tipo caldeo, il caldaico stesso però ai suoi tempi era iranizzato dalla testa ai piedi. E anche se la percentuale di mito astrale appare in lui molto maggiore che in Zoroastro, il dualismo resta però dominante, questa scissione così poco cosmomorfa tra notte e luce, e questa è persiana. Addirittura la moralizzazione della storia del mondo si ha nella religione naturale semitica così poco come la storia stessa e il figlio dell'uomo che la moralizza. E così la vecchia concezione, secondo cui Mani è di pertinenza di Zoroastro, resta valida, fatte alcune correzioni e integrazioni, soprattutto per quel

che concerne i mandei. Ciò diventa sufficientemente chiaro se dai modi d'intendere Mani ci si rivolge al *nucleo stesso della sua dottrina*. Questo nucleo è drammatico per via della scissione continua in cui si trova l'uomo, e lo stesso processo del mondo scorre come dramma. Quattro atti, insegna Mani, costituiscono questo dramma, corrispondentemente ai quattro periodi che Zoroastro aveva assegnato alla lotta tra Ormuzd e Ahriman. E quattro volte interviene il figlio dell'uomo, in diversa forma e cavalleria, per non lasciar distruggere la speranza e liberare dal carcere del mondo la sottratta luce dorata. Il dramma diventa così un dramma di lotta e di grazia senza pari, un esodo illustrato alchimisticamente, e ciò nei seguenti stadi: il male irruppe nell'alto, la luce gli inviò contro il suo *primo messo*, l'uomo originario. Contro gli aiutanti della notte costui schierò i propri, contro fumo, incendio, buio, vento ardente, veleno egli gettò etere, fuoco, luce, vento puro, acqua. Ma le forze nere inghiottirono quelle chiare e lo stesso uomo originario venne preso prigioniero, fu narcotizzato, dimenticò la sua origine. Per liberarlo, la luce originaria, che in modo proprio mandeo Mani chiama anche padre della grandezza, inviò un *secondo messo*, lo «spirito di vita». A costui riesce di svegliare l'uomo originario dalla sua narcosi e di ricondurre nel mondo della luce la sua natura spirituale, non però i suoi aiutanti. Per liberarli lo spirito di luce compie ora il suo secondo atto di salvazione: uccide gli aiutanti delle tenebre e dai loro cadaveri si formano cielo e terra. Lo spirito di luce agisce così come demiurgo, però il cielo e la terra sono sì creati da lui quanto alla forma ma non quanto al contenuto, che è formato di fumo, incendio, buio, vento ardente e veleno. Con questa differenza rispetto al sole, la luna e le stelle: essi consistono già di parti della luce inghiottita dalle tenebre. Ma per cominciare la liberazione degli altri elementi di luce, ancor sempre prigionieri, la luce originaria manda il suo *terzo messo*, lo «spirito del saggio-guida», con a fianco la «verGINE della luce». Il terzo atto della creazione comincia come atto di movimento: solo le stelle restano fissate al firmamento e alla sua rotazione, sole e luna invece diventano corpi che orbitano fra terra e cielo. Lo spirito del saggio-guida prende a sua abitazione il sole, la vergine della luce (Elena, Sofia) la luna; da lì tengono in movimento l'opera della liberazione della luce. Si ha così ora una delle più belle interpretazioni di desiderio di luna e sole che il mito conosca, difficilmente comparsa prima di Mani.

Nel mito astrale di Mani, divenuto soteriologico, sole e luna diventano due navi celesti, che si caricano delle opere buone compiute e delle anime dipartentisi degli uomini buoni per riportare nel regno dell'uomo originario e di Ormuzd la luce sottratta al mondo. La luna nelle sue fasi viene interpretata come barca che si riempie di luce (una concezione che rinvia al profondo sud perché solo in terre vicine all'equatore la luna nuova appare orizzontale, barca che nuota nell'aria); ma nella «colonna delle lodi» il sole cede verso l'alto la luce procacciata dalla luna. I dodici segni dello zodiaco, attraverso cui il sole corre e cui offre il proprio flusso di splendore, vengono qui presentati come raggi di una gigantesca ruota della creazione o come secchi per l'irrigazione. Ma se il microcosmo è una prigione della luce, il macrocosmo è tutto un meccanismo per liberare la luce; il mito del viaggio celeste dell'anima (cfr. pp. 1293 e sgg.) viene così sdemonizzato. Ma alle costellazioni viene tolto analogamente il loro ozioso movimento circolare, questa armonia delle sfere per semplice rotazione. Mani celebra invece questa musica come celestialmente *montante*, forza che supera la morte e perciò sta in contatto solo con la nave solare e con la liberazione della luce per tutto il cosmo. Sole e luna, insegna Mani al contrario di babilonesi e caldei, non sono dèi ma vie per arrivare a Dio: il mito astrale arriva così a muoversi contro se stesso, *l'astrologia diventa alchimia cosmica*. Così è fatto tutto l'universo di Mani per quanto esso è in movimento e produce luce d'oro; il manicheismo restò lo sfondo religioso dell'alchimia. Ma è ancora necessario spedire un *quarto messo*, poiché ora anche la notte ha preso le mosse per colpire. Sulla terra una delle sue forze ha formato dalla luce rimasta i primi uomini, e precisamente secondo il modello dell'uomo originario, dello spirito di vita, del saggio-guida. In Adamo ed Èva è ora prigioniera la maggior parte della luce rimasta, il loro corpo è opera del buio, ma la loro forma e la loro anima sono plasmati sulla luce e la seguono. Per spezzare quest'ultima prigione della luce si ha appunto il *quarto e ultimo messo*, che è al tempo stesso un'incarnazione definitiva dell'uomo originario celeste. Costui, ecco la grandiosa trasformazione di forma che Mani sviluppò, comparve proprio sulla tavola degli antenati di quest'ultimo, apparendo ai persiani come Zoroastro, agli indiani come Buddha, agli occidentali come Gesù (distinto dal Gesù storico, da quello di Pietro invece che di Paolo). Da ultimo compare in Mani e come Mani, che è il Paraclito, il Vohu Mana di

Zoroastro, lo spirito di verità. Per la prima e ultima volta nella storia uno gnostico diventa profeta e più ancora: un principe ereditario di Dio; la sua vocazione è il sapere liberatorio. Così ora riesce l'opera della liberazione di Adamo, la cosmogonia trapassa in etica della salvezza, in una ascesi e in un odio della carne che ora si distingue infine veramente dalla dottrina di Zarathustra, così piena di forza mondana, e ha tratti buddhisti. Infatti lo Zend-Avesta aveva insegnato che Ormuzd aveva creato sia corpo sia anima; Mani invece vede nel corpo unicamente un'opera del demonio che va abolita. Ma anche rispetto a Buddha c'è la differenza che l'ascesi di Mani non è semplicemente individuale, ma al tempo stesso cosmica; essa è un procedimento parziale del processo cosmico finale. Di conseguenza ai quattro atti cosmogonici dati corrispondono altrettanti atti di iniziazione, anche se il manicheismo, per quanto si sa, non conteneva nessun culto misterico sviluppato, sensibile-simbolico. Tuttavia la connessione dei gradi superiori dell'ordine manicheo, degli electi, col processo naturale universale, per così dire esso stesso ascetico, non può essere pensata abbastanza stretta. Gli electi di Mani sono davvero posti nel mondo come alambicchi per distillarne la materia luminosa trafugata; essi sono alchimia vivente con una meta cosmica. La meta è l'ultimo atto anti-Ahriman, lo smantellamento del bastione del mondo; anche sole e luna cessano pertanto la loro opera di scavo. Quando l'ultimo messo di Dio «rende visibile il proprio volto» crolla la materia tenebrosa, arde il mondo e lo stato originario non misto di notte in basso e luce in alto riempie il cosmo. Rigidità funerea in basso, nella prigione infranta, splendore e libertà in alto: ciò costituisce il trionfo del piano divino, contro il «re delle tenebre». Così termina la lieta novella di uno dei più ampi sistemi religiosi, che in tutte le sue favole cerca con zelo la sede della luce. Quale luce naturale, che tuttavia viene presa di mira attraverso la storia e solo alla fine dei tempi manda i suoi pieni raggi. L'effetto ulteriore di questa possente eliotropia fu grande, sebbene o perché essa non riuscì in una chiesa durevole, e non si è spento. Mani divenne il maestro di Agostino fin verso i suoi trent'anni; anche da cristiano Agostino non ha superato l'influsso della dottrina della guerra della luce. Diavolo e Dio combattono secondo lui nella storia, cosa che in Mani avviene sulla scena della natura. Agostino addirittura acuisce la separazione fra notte e luce, civitas terrena e civitas Dei nel

corso della storia; e, come in Mani, il processo termina adialetticamente, come rigida separazione di inferno e cielo. La soluzione più mite e al tempo stesso globale di Origene, l'Apokatastasis o riconduzione di tutte le cose, dunque anche dell'inferno, al paradiso, viene rifiutata da Agostino, indubbiamente influenzato dal dualismo persiano. Solo per influsso persiano la credenza nel diavolo inglobò tutto il sottosuolo del mondo, con tutta l'ideologia reazionaria di cui fu capace; ma anche la *mistica della luce* venne da lì, militante fino ai catari, simbolica fino all'aureola dei santi, anzi fino alla gerarchia dei colori nelle vetrate di chiesa. Ormuzd è il dio con cui viene il sole, che apre il mondo alla luce e che fa sprizzare lo splendore d'oro dalla crosta: così Mani stesso ha dato fondazione mitologica al sogno di desiderio dell'alchimia. Ancora oggi sulle miniature della Persia divenuta islamica i buoni non gettano ombra perché l'ombra è Ahriman; ma i santi stanno comunque necessariamente nel fuoco e nello splendore. E così, nel cristianesimo come nell'Islam, con effetti postumi di Mani in entrambi, la luce diventa materiale del divino in sé e per sé. La luce diventa la porta e il contenuto della purezza, un contenuto che si esprime costantemente attraverso la contrapposizione alla carne, all'avidità, al legame col mondo, al potere, all'esteriorità. Da qui il perdurare dell'influsso di Mani, cioè della sua parola d'ordine bruscamente antitetica, fino al grande movimento eretico degli albi-gesi; non senza motivo essi vennero chiamati neo-manichei. Sia che circoli manichei abbiano seguito a sussistere dalla fine dell'evo antico soprattutto in Provenza; sia che il commercio con l'Oriente, all'inizio dell'XI secolo abbia riportato da lì dottrine miste di manicheismo e cristianesimo come quella dei pauliciani armeni o dei bogomili bulgari. Comunque il netto dualismo di mondo e luce, di forza e spirito diede al movimento albigese un'ideologia rivoluzionaria che si aggiunse a quella cristiano-spirituale. L'offerta di tutti i regni della terra e il rifiuto di questa tentazione da parte di Gesù (Lc. 4, 5-8), questa leggenda prettamente mandea, venne appositamente potenziata dai neo-manichei: il papa era Satana, il potere nel complesso Ahriman, il cristiano si sottraeva al loro servizio. Lux pura si chiamava il segno sulla bandiera neo-manichea e già appunto su quella di Mani; e doveva essere innalzata sulle rovine della fortezza del mondo. In Mani certo era una luce presente e semplicemente incompleta, non una che doveva ancora sorgere in se stessa come

in Mosè e poi in Gesù. E il regno di Zoroastro-Mani non è fatto del materiale del figlio dell'uomo, ma, in ultima analisi, da quello della luce naturale quale esteriorità, seppure esteriorità radicalmente buona. Fino alla fine dunque l'impegno di sé di Zoroastro e Mani, estremamente energico e sostanzioso, è mescolato con la natura, anzi sfocia in essa. Tale finale approdo cosmico ha di negativo il non lasciar parlare fino in fondo il sé dell'impegno religioso; ma l'approdo ha anche il valore di condurre fuori da una mera interiorità aspatialle. Il correttivo formato dal mito astrale obiettivo nel suo complesso in Egitto e Babilonia contro la pura interiorità in Mani si trova a un nuovo livello. E si trova tanto più istruttivamente in quanto qui non manca il soggetto nel possente intreccio di categorie etico-religiose con quelle naturali. La lux pura nel senso dei manichei non è puritanesimo insediato nella luce interiore e da nessun'altra parte. Solo che la natura, giustamente al disopra della storia, resta qui statica, già fissata nei suoi elementi esteriori di notte e luce; al posto che essa prende non è intenzionato alcun regno umano contenutisticamente non divenuto. La luce viene espunta, come fisicamente presente, dal prodotto misto del mondo e ricondotta alla camera del tesoro di Ormuzd. Questa è la dottrina salvifica del dualismo, che recupera lo spirito dalla notte, come se in questa esso fosse solo nascosto e sepolto.

Impegno personale redentore, limitato all'acosmo, riferito al nirvana: Buddha

Il fondatore visibile vuole essere infine il percorso stesso che egli insegna. Nessuno sguardo viene più rivolto in alto, la professione di fede diventa seguire uno che va avanti. *Buddha* non volle essere altro che questo cammino e la sua via, liberata dal dolore, acosmica, delineata in un uomo per tutti. In nessuno dei fondatori finora comparsi si vede così esattamente l'insegnamento divenire itinerario, un itinerario che naturalmente porta dritto al nirvana. *Buddha* apparve alla fine del VI secolo a.C., in un'epoca in cui l'antica religione indiana dei Veda era soffocata in formule ed esteriorizzata in rituale. La stessa fede indiana non era di per sé indirizzata a volgere le spalle al mondo e per di più anche agli dèi. La raccolta dei Veda, che risalgono all'epoca preariana, ha per lo

più carattere di mitologia naturale e non manca dei succosi desideri di un popolo di agricoltori e guerrieri. Sacrifici, culti, riti magici, perfino voti e mortificazioni avevano per scopo un aldiquà sostanzioso, buoi e cavalli, lunga vita e vendetta sui nemici. Sottratto al mondo è solo il morto, ma anche costui solo in modo da vedere, unito ai padri, Yama, il re dei morti, con ricompensa delle opere buone in cielo. La parte più solenne dei Veda, la raccolta degli inni, è in gran parte ancora devota agli dèi naturali, dèi della tempesta e delle nuvole, al dio del fuoco Agni, al dio dei temporali e del cielo Indra, al dio dell'ebbrezza delle libagioni Soma. Quei *Purana* che si presentano come parto dei Veda e contengono le vere e proprie leggende della mitologia indiana sono smisuratamente politeisti; le imprese degli dèi sono ancora più smisuratamente avviluppate nel mostruoso, nell'indipanabilmente gigantesco. Cose del genere formano uno stupefacente sfondo per la penitenza, la freddezza, il ritorno in se stessi, i lampi di pace che certo già nella parte più antica dei Veda, nel *Rigveda*, spezzano il selvaggio panorama degli dèi. E soprattutto le *Upanishad*, ca 800 a.C., che formano l'ultima parte dei Veda, contengono luce lontana, luce dell'Himalaya, il cui tipo di nirvana non ammette miti agricoli e guerreschi e meno che mai uno spunto per una giungla di dèi. L'irrequietezza è ora divenuta la più forte ricercatrice di quiete, il «sentiero della liberazione» di Buddha ha qui il suo primo spunto. Nelle *Upanishad* si mostrano a un discepolo le forme del mondo affinché egli, nel loro spavento e nella loro seduzione, le riconosca come parvenza, e a ogni forma, sia tigre, nube, re o incubo, risuona la formula di disincanto: tat tvam asi, questo sei tu. Le *Upanishad* non sono più politeiste ma panteiste: il sé (atman) non è solo tutt'uno con tutti gli esseri ma anche tutt'uno con brahman, l'anima del mondo. Il brahman vede, ode e sa in ogni anima individuale, è l'onniveggente, l'onniudiente, l'onnicomprendente attraverso tutti gli esseri; egli è l'unico in cui si spegne ogni tendere e si lacera il velo di maya, cioè la molteplicità del mondo dell'inganno. Ma il «sentiero della liberazione» di Buddha ha il suo secondo spunto nella filosofia samkhya ateo-razionalistica, che comincia verso il 600 a.C. non sull'Himalaya ma nelle città del Gange inferiore, a est della vecchia terra del brahman. Il sé individuale cadde qui completamente, divenne un aggregato transeunte, uno skandha o mucchio, non diversamente dalle cose esteriori. Ma soprattutto nella filosofia

samkhya venne meno il brahman, la sostanza divina; anch'egli fa parte del samsara, la parvenza del saldo mondo delle forme. Il samkhya e l'eredità delle *Upanishad* contenuta soprattutto nella mistica filosofia vedanta (vedanta = fine, meta, autentica intenzione dei Veda) formarono così le condizioni preliminari per la decisione di Buddha: come sé senza egoità e totalmente senza brahman, essere la figura di fondatore la cui via conduce fuori dalla sofferenza del mondo, dal misero impulso illusorio verso di esso. E' senza pari questa sottile indicazione di scopo nel suo insegnamento, l'espunzione non solo del rituale brahmanico e della giungla degli dèi ma di tutto il sapere che non si mostra redentore. Era una concisione che nella diffusione di un messaggio così esotericamente lontano ovviamente non si è conservata, né lo poteva; nel simbolo della figura di Buddha è visibile solo l'additamento, nello sconvolgente mistero del suo conseguimento e della sua immersione meditativa. Quanto all'insegnamento di Buddha si mescolò anch'esso con le idee di mitologia naturale che seguitavano a esistere indisturbate al disopra di lui; vi ripenetrò una crescente quantità di divinità brahmaniche. Quattrocento anni dopo Buddha, venne sviluppata da Nagarjuna quella forma di buddhismo che si è conservata in Tibet e da lì con ulteriori aggiunte è emigrata in Giappone e Cina. Si chiama mahayana, cioè grande veicolo, per un'ampia salvezza dall'oceano del samsara; la dottrina più antica e severa, che viene ora chiamata hinayana, cioè piccolo veicolo, si è conservata solo in parte a Ceylon. Mentre tra il popolo le figure di Buddha sono divenute feticci, gli scritti sacri strumenti di magia e il nirvana è tornato alla sovrabbondanza del vecchio cielo degli dèi, addirittura aumentato di un inferno, la forma del mahayana ha sì conservato abbastanza l'ateismo di Buddha, ma in compenso ha diffuso il dio Buddha quasi politeisticamente attraverso i tempi e gli spazi. Appare un universo pluristratificato in luogo dell'originario disinteresse per il mondo, il tempo, lo spazio; un universo ripieno di buddha in divenire (bodhisattva) e di interi sistemi di mondi di buddha. Ma che fosse il mahayana della massa, con una mitologia spesso rigida e selvaggia, o lo hinayana dei dotti, la dottrina di Buddha venne abbandonata proprio nel suo punto principale: l'acosmismo. Tra il 1200 e il 1400 d.C. il buddhismo scompare dall'India vera e propria, forse a causa della sua opposizione all'ordinamento in caste, sviluppatosi in epoca postbuddhista, sebbene solo in un

caso si abbia notizia di persecuzione; il suo posto fu preso dall'*induismo*, sviluppo della forma religiosa brahmanica. Al suo seguito gli yogi, il cui calarsi in meditazione non ha tanto a scopo il nirvana quanto il potere magico nel mondo. Con la trinità Brahma-Vishnu-Shiva su tutti gli intricatissimi dèi e dèi-re, sui geni, gli elefanti e i demoni della leggenda dell'antica India; senza dimenticare la terribile Kali, la moglie di Shiva, che richiede sacrifici umani. Accanto alla chiesa indù è rimasta solo la poco originale setta del giainismo, fondata da Mahavira, un contemporaneo di Buddha, una setta che in origine rigettò anch'essa dèi, mito e culto ma poi gareggiò coi brahmani nel costruire templi barbari e ancora più ampi. Di fronte a ciò *Buddha* resta ciò che è divenuto libero, la fede senza dio né dèi, col mito sotto e dietro di sé. Il fondatore attira dapprima il suo fedele come *Tathagata*, cioè *colui che si libera da sé*; come tale ovviamente egli è anche colui che da ultimo si dissolve. Il peculiare ateismo non ha affatto ostacolato questa specie di soggettività - tutta una contrazione della fede nella crepuscolare via buddhista. L'ateismo divenne qui religione poiché un uomo, con un contenuto che astraeva dal mondo e dagli dèi, entrava nel nuovo strato in cui gli dèi non c'erano più, nemmeno come illusioni. Al di fuori di questo strato essi non sono in Buddha completamente uniti, altrimenti non potrebbero venir superati; piuttosto posseggono la realtà della parvenza, cui appartengono come tutte le realtà nebuloze di questo mondo. L'ateismo diventa così una parte del gigantesco *acosmismo* che costituisce la conseguenza di questa ininterrotta dottrina delle illusioni, nel mondo come nel sopramondo. Certo solo a prezzo dell'acosmismo, un prezzo folle, venne qui acquistato l'ateismo, e così esso stesso diventò trascendente-religioso. E poi proprio la persona del fondatore, la persona di Buddha, assolutamente umana e identica alla via della speranza, la persona del mondo che resta visibile come ultima e in modo supremo, si dissolve per prima nel nirvana. In luogo dell'immersione in Brahma quale divino nirvana, come le *Upanishad* insegnano, l'immersione entra in un nirvana del tutto informe. In un centro di quiete in cui invece dell'exodus e sotto sua specie è semplicemente l'exitus a entrare in sé. «Come il grande oceano», spiegava Buddha nelle regole del suo ordine, «ha un solo gusto, quello del sale, così le mie dottrine e regole hanno una sola peculiarità: la redenzione»; ma da Dio e dal mondo. Essa vince come astrazione totale, il suo luogo è il cosmo compiuta-

mente soppresso, è l'acosmico e ateo nirvana.

Ciò mostrò con la sua vita un uomo che voleva far cessare il dolore in sé. Non un dolore determinato, per questa o quella cosa, ma quello di tutta una miserevole esistenza e soprattutto, per così dire radicalmente, quello della sua causa. Tale causa però non deve essere determinata e meno che mai sociale, fatta di servo e padrone. Ma deve essere del tutto generale, si chiama *tanha*, cupidigia, sete e dunque è dovunque la stessa; la singola crassa miseria apre solo gli occhi su tutta la miserevole situazione. Il nobile Buddha aprì pertanto gli occhi vedendo un mendicante e sperimentò il *tat tvam asi* come compassione. La predica di Benàres sulle quattro sacre verità del soffrire, mediante le quali Buddha conquistò i suoi primi discepoli, aggiunge alla compassione la conoscenza che voleva condurre fuori del mondo. Il signore della misericordia proclama la dottrina della nascita del dolore, dell'annientamento del dolore, della via che conduce all'annientamento del dolore. Il buddhismo non conosce né desideri né preghiere di desiderio e l'unica preghiera che tuttavia contiene suona: «Possano oggi tutti gli esseri avere felicità»; si trova già alla fine di antichi spettacoli indiani, ma Buddha la rese centrale. Se la causa dell'esistenza come *dolore* è la sete, la causa dell'esistenza come *illusione* è l'ignoranza: «Il non-conoscere (la fonte del dolore) è l'unica ragione per cui il mondo è apparso». La sete tormenta altrettanto infinitamente quanto l'illusione, che la spinge da un'immagine umbratile all'altra lasciandola eternamente insaziata: *tanha*, la cupidigia, *samsara*, il mondo delle parvenze, devono dunque scomparire nello stesso atto di riduzione. Ovvero, come dice la strofe del *Dhammapada*, riferita alla chimera come al monstrum che pone le chimere come illusioni: «Se il costruttore della casa viene visto, non può più seguitare a costruire la casa». Il decantamento, la morte agli istinti, l'estinzione delle illusioni arrivano sul mondo come verità, un unico arrivare-alla-quiete, arrivare-alla-fine. Lo spietato motore degli impulsi scompare, la ruota delle rinascite si arresta, la catena del karma si spezza, cioè l'effetto esistenziale di colpa ed espiazione, con il merito e la sua ricompensa in ogni nuova vita, complessivamente scompare, nel nucleo come nella manifestazione. Come notato, qui si parla esclusivamente di un dolore in sé, di un nucleo tanto generale e al tempo stesso tanto profondo della sua causazione, che le ragioni sociali o anche solo i rafforzamenti di questo dolore non sono

affatto in vista. Per tal via ogni iniziativa di rivolgimento sociale veniva banalizzata; mendicanti e re, fame e vomitevole adempimento di desideri del superfluo si appaiano nel non articolato disgusto del mondo e così pure nell'ultimo desiderio, di evasione dalla totale estinzione dei desideri. Così si ebbe *diversione* mediante un'apparente centralizzazione e tutto questo in un contorto nesso di snervante acosmismo e ardito ateismo - come se il no di questi due fosse la stessa cosa. Da questo suo aspetto, dall'equiparazione di ogni mutamento con l'inanità, di ogni promozione della felicità con l'illusione, un neobuddhismo ha avuto il suo influsso anche in Europa attraverso Schopenhauer. E cioè quando si volle fare della desolazione dell'esistenza capitalistica la condizione del mondo in generale, pertanto mondanamente insopprimibile. E anche ogni pessimismo interessato, ogni nichilismo vivono di tali *distensioni* anche se nell'originale, in Buddha stesso, tale distensione non è mai stata intesa e insegnata come vile stanchezza e dovunque invece come frutto di estrema concentrazione. Non si rifletté invece sull'altro aspetto della dottrina buddhista della salvezza, quello in cui non avviene alcuna banalizzazione attraverso un'apparente radicalizzazione, alcuna sopportazione del mondo attraverso una negazione del mondo omniastraente. Quando Buddha dice che il non sapere è l'unica ragione della durata delle apparenze di questo mondo, in questa frase c'è un *capovolgimento di valori nella funzione del sapere* che, di conseguenza, si distingue ora davvero radicalmente da ogni mera apologetica conferma del mondo. Qui viene non soltanto strapazzata una tensione apparenza-essenza per cui, se è stata riconosciuta la natura di un'apparizione, si arriva più o meno hegelianamente a una conciliazione con l'apparenza. Bensì anche l'essenza, anzi proprio questa, in Buddha non è considerata *ciò che va confermato col sapere* bensì *ciò che va cambiato col sapere*. Anche qui indubbiamente una cattiva apparizione viene riportata all'apparire in assoluto, un mondo inadeguato viene riportato all'essere del mondo in assoluto, un'essenza assetata, che si sazia solo di miseria, che non è saziabile con niente di ciò che finora è stato, viene riportata alla essenza intenzionale, all'essenza tendenziale in assoluto. E la conoscenza diventa la stessa cosa che prassi dell'annientamento puro e semplice del mondo, come se la verità del mondo fosse la sua fine, appunto mediante il sapere intorno alla sua essenza, nel quale secondo Buddha non è

assolutamente salvezza. Ma altrettanto indubbiamente - e per la prima volta nelle religioni - è posta in Buddha una trasformazione del mondo, nell'uomo stesso come Tathagata, cioè come punto centrale di una svolta. E ciò grazie all'ateismo, non con la preghiera ma attraverso la volontà divenuta sapiente - anche se certamente, per disgrazia di questo tipo di salvezza, solo attraverso la acosmica, straripante, sradicante volontà di non volere. E meno che mai nel rigettare il male nel nulla ha luogo una resa dei conti; questo disprezzo totale deve essere, anche nel suo effetto, un accadere come se nulla accadesse. L'ingresso nel nirvana deve di conseguenza essere il più pacifico - ma di nuovo come immenso potenziamento, travalicamento di quella fede nel sapere che crede di potere da sé sola volgere il mondo in non-mondo e, se non venera dèi, pensa però anche di non dover temere o combattere chi la contraddice. Per cui appunto la fine del mondo procede silenziosamente nell'illuminazione e attraverso di essa, senza catastrofe cosmica: le illusioni non hanno apocalisse. Anche questa, con la sua alta temperatura e il suo rumoroso orrore, secondo il pensiero di Buddha farebbe parte delle illusioni quali sogno febbricitante dell'esistenza; all'ingresso del *nirvana* non agiscono momenti incendiari, poiché nemmeno ci sono più dèi ad accogliere. A questo proposito, sullo svanire che è il nirvana, certo nemmeno la prassi del sapere buddhistico insegna niente, non c'è risposta a questa domanda, la domanda stessa venne trattata da Buddha quasi come eresia. In tale svanire risulta negativamente solo il fatto che anche in tutta la sua non-pienezza priva di categorie il nirvana deve essere determinato da ciò che in esso - come a-cosmos, atheos - si spegne e svanisce. Per cui dunque uno specifico cosmo di tipo indiano e anche, contro ogni intenzione, con calco negativo, si comunica al nirvana, come astrattamente abbandonato, come il vuoto o l'astratta negazione di ciò che prima era riempito dal cosmo. Il cosmo, da cui qui si astraе, non è certo quello di un mito astrale come in Egitto e in Babilonia; anzi il cosmo di Buddha abbandonato non può essere altro che quello selvaggio-gigantesco della mitologia indiana. Ma sia per contrasto con questo mondo sia per la geometria da spazio vacuo del cosmo svuotato, è ora tuttavia di nuovo presente nel nirvana un che di stranamente inorganico, una pesantezza in tutta la sua infinita leggerezza, un che di sigillato dal sonno nonostante ogni approdo al di là di sonno e veglia. Da questo inorganico arriva insieme,

anche e addirittura, un elemento di quella grandiosa chiusura che la statua del dio Buddha mostra in tale contrasto con la selvaggia statuaria divina dei templi indù; chiusura però non solo per concentrazione, ma per geometria, per un sorriso nel cristallo del sonno. Particolarmente le figure di Buddha dell'epoca classica, quella Gupta, mostrano una chiara costruzione matematica di triangolo e cerchio: come riflesso del nirvana irriflettibile, ma simmetricamente indicato. Questa pace non è di questo mondo e tuttavia è una pace che collima, con estremo paradosso, con l'egizio voler divenire simili a pietra. Infatti l'astratta meditazione del nirvana non contiene quell'accentuata novità rispetto al cosmo che invece dimostra l'utopia cristiana del regno, il salto superatore del mondo ma non astraente dal mondo, grazie all'apocalisse e alla Gerusalemme celeste. Ma come stanno le cose col *sorriso* nel cristallo del sonno? con la beatitudine del nirvana, che è insomma tutt'altro dalla geometria da spazio vacuo dell'acosmo? col simbolismo della statua di Buddha, con le sue linee di iniziazione che sembrano comunicare tutt'altra cifra del pendant negativo della geometria esteriore? Queste cose dimostrano sempre di nuovo che qui ha fatto il suo ingresso nella salvezza sperata un particolare inserimento personale, spegnendosi; ma che esso è presente anche proprio nell'estinzione, quale estinzione. Tale presenza, da ultimo dunque indicata dal *sorriso di Buddha*, nel mito astrale è impensabile a limine, è debole anche nel tao cinese, ridotta a contemplazione e respinta al margine del paesaggio. Con tutto ciò la beatitudine del nirvana resta una felicità in sé liberamente ondeggiante, autoipostatizzata, senza supporti né cose supportate. Il resto è silenzio, ovvero cristallo del sonno fatto dal nulla di tutto, dal tutto come nulla, dal nulla come tutto. Estinzione inconsapevole e priva di oggetto, che della coscienza e dell'oggetto lascia solo il sorriso della beatitudine, in cui entrambi sono scomparsi, questa è la lieta novella della salvezza acosmica - come se il non-mondo fosse già il cielo.

Il fondatore dallo spirito di Mosè e dell'esodo, completamente coincidente con la sua lieta novella: Gesù, apocalisse, regno

Sì, innumerevoli persone credono che sia una grande, potente esaltazione. Non possono giudicare altrimenti,

perché è per loro impossibile che un tale spettacolo possa essere organizzato ed eseguito: far cadere i senza-dio dal seggio del giudizio e innalzare gli umili e rozzi... come a noi tutti nell'avvento della fede deve accadere di nuovo, e ci spetta, che noi terreni uomini di carne diveniamo dèi attraverso l'incarnazione di Cristo e dunque siamo con lui discepoli di Dio, da lui stesso ammaestrati e divinizzati, proprio così, anzi di più, in lui completamente trasformati, così che la vita terrena si liberi nel cielo, Filipp. 3.

Thomas Münzer, *Esplicita messa a nudo della falsa fede*

Si prega un bimbo nato in una stalla. Uno sguardo verso l'alto non poteva venir ridiretto più vicino, più in basso, più domesticamente. E poi la stalla è vera, una così umile origine del fondatore non viene inventata. La saga non si mette a dipingere miseria, meno che mai una miseria che si trascina per tutta la vita. La stalla, il figlio del falegname, l'esaltato fra gente di poco conto, il patibolo alla fine, questo è materiale storico, non quello d'oro che la saga ama. Ciononostante, come per Mosè, si è cercato di dissolvere *Gesù* in mera leggenda, con dietro nessuno. Di conseguenza *Gesù* è vissuto tanto poco quanto Guglielmo Teli, ed Erode non avrebbe avuto bisogno di darsi da fare per una strage degli innocenti, Pilato non se ne lava le mani ma le agita nell'aria. Indubbiamente *Gesù* è circondato dal mito; questo però è solo la cornice in cui un uomo è entrato e che è stata riempita da un uomo. La cornice era quella delle attese; come tale essa è importante anche per l'esistenza di Cristo, per il suo ingresso nell'irrequietezza, nella profezia, nel mito del dio annuale. L'*irrequietezza* era quella politica in terra ebraica, e agognava una guida. Un forte re della stirpe di Davide, capace di cacciar via gli occupatori romani, di bandirli. Da qui i primi seguaci di *Gesù*, il suo ingresso a Gerusalemme e la prontezza a intonare l'osanna, che era l'acclamazione per gli antichi re di Israele. La *profezia* dà il secondo motivo d'attesa, molto più ampio, diffuso per tutto l'impero romano. Già da tempo alcuni re ellenistici avevano assunto il titolo di Soter (salvatore), che proveniva dall'antico cerimoniale delle corti orientali. Proprio intorno alla nascita di Cristo il titolo scese su Augusto, lo sperato imperatore della pace; al tempo stesso il mito egiziano di Horus, cioè del bimbo divino, confluiva con l'immagine del salvatore. Genuinamente romano,

però già attraversato da apporti messianici della comunità ebraica romana, forse giunta fino a Orazio, fu l'ulteriore collegamento dell'imperatore con memorie dell'età dell'oro, con l'epoca di Saturno. Ad Augusto si riferisce dunque la celebre profezia nella quarta ecloga di Virgilio: «Ora torna la vergine, con lei la signoria di Saturno, ora scende dall'alto dei cieli una nuova stirpe. Il bimbo la cui signoria metterà fine all'età del ferro e riporterà al mondo l'età dell'oro, o casta Lucina proteggilo, già regna il tuo Apollo... Guarda come il mondo ondeggia sul suo asse scosso, come la terra, i mari nella loro infinita ampiezza, il cielo e la sua profonda volta, tutta la natura trema per la speranza nei tempi venturi (Aspice venturo laetantur ut omnia saecula)». Perfino la parola *evangelium*, nel nuovo senso di una lieta novella che tutto rivolge, vive anche fuori della Giudea, riferita all'imperatore, non al re dei giudei. Per esempio in una epigrafe d'altare di Priene, nell'Asia Minore, che però celebra la nascita di Augusto, non di Gesù Cristo: «Questo giorno ha dato al mondo un altro aspetto; esso sarebbe stato votato alla fine se nel bimbo appena nato non si fosse mostrata una felicità comune a tutti gli uomini. Giudica bene chi in questa festa natalizia riconosce per sé l'inizio della vita e di tutte le forze di vita; è infine passato il tempo in cui occorreva pentirsi di essere nato. La provvidenza ha colmato quest'uomo di tanti doni da inviarlo come Soter a noi e alle future generazioni; egli porrà fine alle contese e a tutto darà splendida forma. Il giorno natale di dio ha portato al mondo gli *evangelia* a lui connessi, dalla sua nascita inizia un nuovo evo». L'estasi strana di tali feste per il compleanno dell'imperatore mostra quale fede nei miracoli e nella redenzione, quale bisogno di tale fede circolasse nell'impero romano già ai tempi di Cristo. La quiete e la certezza del diritto che il cesarismo, nato dall'anarchia, aveva portato, non bastano per gli omaggi sperticati, tanto più che essi non coincidono affatto col successivo culto dell'imperatore. Piuttosto l'impero romano era allora percorso da uno strano sentimento di svolta epocale imminente, di fine dell'età del ferro. Anche da qui e non soltanto dalla profezia mandea (Giovanni Battista) risuona la formula liturgica in *Luca* 2, 14: «Gloria a Dio nel cielo, pace sulla terra e benevolenza agli uomini». E in terzo luogo il *mito del dio dell'anno*, certo quale motivo di attesa tinto di mitologia astrale, termina questa cornice ancora esteriore, puramente generale intorno a Gesù. Non la vita ma la morte di Cristo entra nel quadro del dio

della vegetazione o dell'anno, che ora tramonta e di nuovo risorge. All'epoca di Cristo ne era diffuso il culto nell'Asia Minore, fortemente misto a immagini orfico-dionisiache del muori-e-divieni. C'erano lamenti e giubilo intorno al frigio Attis, al babilonese-fenicio Tammuz (lo stesso che già doveva servire a rendere compiutamente mitico Giuseppe nella fossa); entrambi sono dèi della natura che fioriscono e scompaiono. Ad Attis si innalzava all'inizio della primavera un tronco di pino coronato di viole, con appesa l'immagine del dio e avvolto in bende come un cadavere; nel culto romano di Attis il pino veniva portato il 22 marzo in testa a una processione (cfr. E. Meyer, *Geschichte des Altertums*, I 2, 1913, pp. 724 sg.). Nel culto di Attis come in quello di Tammuz (ellenizzato in Adone), l'inizio della primavera e il solstizio d'estate vennero associati ossia intrecciati; la celebrazione funebre cadeva nel primo giorno di primavera, due giorni dopo si festeggiava la resurrezione. Anzi, il dio finito in miseria veniva non solo pianto ma anche schernito: almeno della festa persiana sachea, che è connessa col culto del calendario in Asia Minore, è testimoniato che il morente dio dell'anno veniva rappresentato da uno schiavo in veste regale e sotto il titolo di Zoganes, o da un criminale condannato a morte, che per scherno veniva riverito come re. Da qui forse il Cristo schernito dai soldati romani (*Mt.* 27, 28 sg.): egli viene salutato come re dei folli, con un mantello di porpora, uno scettro di canna e una corona di spine. Dal *mysterium* del dio annuale provenne dunque uno schema mitico in cui in gran parte entrò la morte di Cristo, il suo venerdì santo. Stavolta in forme in cui la stessa morte sulla croce, accadimento reale ancora meno grandioso della nascita in una stalla, si velò o si collegò con le cerimonie di un dio del calendario. Però, come già notato, nonostante tutte queste immagini di attesa, con l'irrequietezza ebraica, la profezia romana, il mito del dio annuale dell'Asia Minore, non si riesce a dissolvere in leggenda il Gesù storico. Al contrario: *la vita e il vangelo di Cristo* spiccano per la loro particolare sensibilità e concretezza proprio nella generalità del quadro di attese, anzi addirittura rispetto al vangelo ancora più tardo, che contiene *l'immagine del culto di Cristo*. In tal modo si impedì al cristianesimo di essere una religione di pneumatici e teosofi, mentre per esempio il neodocetismo del cosiddetto mito di Cristo ne fa una religione di mitologi. E infine ancor più che nascita in una stalla e morte sul patibolo *l'efficacia personale* di

Cristo sui suoi discepoli mostra realtà. Se Gesù fosse inventato e la sua persona solo successivamente interpolata nel mito, i primi vangeli sarebbero fantastico-speculativi e solo quelli posteriori sarebbero storicizzanti; ma il caso è proprio il contrario. Indubbiamente Gesù sorse in mezzo a tutto un lampeggiare di miti, che era in lui stesso; e addirittura l'*apocalittica mandea*, di cui non parla alcun mito di Cristo, era più forte che non le tre attese elencate messe insieme. Ma il fondatore di religioni, che vivifica e adempie quel che tutt'intorno si è fuso escatologicamente a partire dai miti orientandolo verso la «pienezza dei tempi», non è scambiabile con gli dèi della natura. Meno che mai se il suo vangelo è estraneo come Mosè al mito della natura. Sia che dalla vegetazione provengano solo metafore per tutt'altro seme, sia che la volta celeste contenga ancora spazio solo per le nuvole su cui il figlio dell'uomo ritorna. Ma soprattutto la *biografia* del fondatore, risultato dei ricordi di tanti testimoni, non trova pari in nessuna leggenda e sacra avventura di Attis, Mitra o addirittura Osiri. La figura reale di Gesù mostra un tratto pochissimo inventabile perché pochissimo ci se lo aspetta: la timidezza. Essa è presente nella sua prima opinione, quella di essere solo un predicatore (*Mc.* 1, 38), nell'avvenimento schermato e raccomandato alla discrezione di Cesare di Filippo (*Mc.* 8, 27 sgg.), che del predicatore fa il Messia. Stalla all'inizio, patibolo alla fine si adattavano già male alla leggendaria immagine del salvatore, ma la timidezza gli è del tutto estranea. Le tentazioni e gli scoraggiamenti di Cristo sono ugualmente non costruibili, essi dicono ecce homo, non Attis-Adone. L'*inquieta ultima cena*, la *disperazione nel Getsemani*, l'*abbandono sulla croce e la sua denuncia* non si accordano con nessuna leggenda del Messia re, né con quella del Messia sofferente. Costui non avrebbe percorso l'agonia del dubbio ma, come poi tanti martiri, dalla sofferenza avrebbe tratto un sentimento di adempimento. E anche la dissoluzione gnostico-docetica di Cristo in puro logos, luce, vita, e l'altra ipostasi non più che cominciata nel vangelo di Giovanni, sarebbe indubbiamente del tutto riuscita senza la resistenza storico-reale che la persona di Cristo mostra; un dio della vegetazione non avrebbe resistito così. Dunque *la fede cristiana vive come nessun'altra della realtà storica del suo fondatore*, essa è essenzialmente il seguire una vita, non un'immagine di culto e la sua gnosi. Questa memoria reale seguì ad agire nei secoli: l'imitazione di Cristo, anche a supporre una

grande interiorizzazione e spiritualizzazione, è in primo luogo un'esperienza storica e solo in ciò un'esperienza metafisica. Questa concreta natura di Cristo era importante per i suoi fedeli e dava loro, in stordente semplicità, quel che nessuna immagine di culto o celeste avrebbe potuto dare. Rese anche vuoto e insipido il cielo, nel senso di un mito astrale semplicemente battezzato. Nessun seguace di Attis, per quanti esercizi nella presenzializzazione del suo dio avesse fatto, avrebbe potuto parlare come un Tommaso da Kempis: «Preferisco pellegrinare con te sulla terra come un mendicante che possedere il cielo senza di te. Dove tu sei è il cielo e dove non sei è inferno e morte» (*Imitazione di Cristo*, III). E da ultimo, cosa ora decisiva e che dal generale quadro mitico conduce nel novum religioso-filosofico: se il cristianesimo non è un cielo naturale o astrale ribattezzato, è *altrettanto poco cielo come sala del trono di Jahvè*. Gesù si inserì come figlio dell'uomo in questo Alto e nella sovraumanizzazione del suo dio è presente con maggiore esattezza di Zoroastro o Buddha. Egli non vi insediò l'uomo presente ma l'utopia di un umanamente possibile, il cui nocciolo ed escatologica fraternità egli ha vissuto come modello. Dio, che era una periferia mitica, è divenuto il centro adeguato all'uomo e ideale per l'uomo, *il centro in ogni luogo della comunità* che si riunisce in suo nome. A questo scopo ci volle e a questo convinse un fondatore in cui il verbo si era fatto carne tangibile, crucifixus sub Pontio Pilato. Ci volle la non fingibile tenerezza di una hybris che si mostra così quietamente affermate da non essere avvertita come tale, né allora né oggi.

Un uomo apparve qui come assolutamente buono, questo non era ancora successo. Con un suo *moto verso il basso*, verso i poveri e i disprezzati, ma per nulla dall'alto in basso. Con una *rivolta verso l'alto*; non si possono non udire le frustate ai cambiavalute e a tutti quelli «che affliggono i miei». Non ci vuole più molto perché la tavola venga capovolta e gli ultimi diventino i primi. La povertà è la più vicina alla salvezza, la ricchezza la impedisce, all'interno e all'esterno. Ma in Gesù la povertà non è affatto già una parte della salvezza, così da non dover essere annientata. La povertà consueta, costretta, miserevole, non viene mai difesa, si consiglia solo una povertà volontaria e il consiglio relativo va solo ai prosperi, al giovane ricco (*Mt.* 19, 21). Il figlio dell'uomo non ha affatto lodato per sé la condizione di non avere dove poggiare il capo. E anche la povertà volontaria non è fine a sé, almeno per quel che ne

concerne il consiglio, e nemmeno l'amore che sceglie i poveri; cosa che vedremo in seguito. Mantenersi poveri vale come mezzo per impedire il formarsi di un cuore di pietra, per incoraggiare la comunità fraterna. Questa, costruita su un comunismo dell'amore, non vuole ricchi ma nemmeno poveri nel senso di costrizione e privazione. «Dei propri beni nessuno diceva che erano suoi ma tutto era loro comune» (Atti 4, 32), e i beni sono costituiti da donazioni, sufficienti al poco tempo che Gesù accordava ancora alla vecchia terra. Il detto dei gigli nel campo, degli uccelli nel cielo non è economicamente ingenuo, ma entusiasticamente superiore. Poiché se coloro che seppelliscono il mondo e le sue preoccupazioni stanno per giungere, la precauzione economica per dopodomani diventa sciocca. Allo stesso modo il consiglio di dare a Cesare quel che è di Cesare (Mc. 12, 17) non insegna un decreto divino nel mondo, come poi in Paolo, ma disprezzo; tra breve niente più sarà di Cesare. Il talento che deve essere messo a frutto è unicamente la bontà o il tesoro interiore. A disseppellirlo è *l'imitazione di un amore* che per sé non ha più voluto nulla e che è pronto a dare la vita per i fratelli. L'antico amore era eros per il bello e lo splendente, quello cristiano si rivolge invece non semplicemente a chi è oppresso e perduto, ma al non-appariscente in esso. Solo questo capovolgimento di direzione dell'antico amore dà alla partigianeria per i poveri un fine in se stesso, che consegue appunto dalla loro elezione, dall'allogarsi nel piccolo. Gesù stesso è presente presso i diseredati, come elemento di questa umiltà, al buio, non alla luce: «Quel che avete fatto a uno di questi miei fratelli più piccoli l'avete fatto a me» (Mt. 25, 40). L'amore cristiano contiene questa inclinazione verso ciò che non è appariscente agli occhi del mondo come incontro con esso e come sorpresa per questo incontro; esso contiene il pathos e il mistero della piccolezza. Per questo il bimbo nella mangiatoia diventa così importante, insieme con l'umiltà di tutte le circostanze nella stalla stretta e fuori mano. L'inatteso, trovare il redentore come debole bambino, si comunicò durevolmente all'amore cristiano, nella maniera più certa nella fama francescana; esso considera come significativo ciò che è debole e come chiamato quel che è gettato via dal mondo. Gli sta sempre nell'animo l'adorazione del bambino e la ricerca della pietra angolare che i costruttori hanno rigettato; la meditazione sull'inappariscente guida infine l'inversione di marcia di quest'amore e della sua attenzione, del suo intervenire,

del suo attendere il rivolgimento nei *punti secondari*, nei *punti di silenzio*, nelle *anti-grandezze* del mondo. Perciò esso non ha l'eguale in nessuna fede morale finora avutasi, nemmeno in quella ebraica, nonostante l'«ama il prossimo tuo come te stesso» (Lev. 19, 18) e la sua recezione in Mt. 22, 39. Anche l'amore di Buddha, che sotto forma di lepre salta nel fuoco per preparare un pasto a un mendicante, non conduce al mendicante, non cerca il divino nell'impotente. Se invece dei tre re magi fossero venuti dall'Oriente alla mangiatoia Confucio, Lao-tzu e Buddha, solo uno, Lao-tzu, avrebbe percepito questa inappariscenza del grandissimo, anche se non l'avrebbe adorata. Ma nemmeno lui avrebbe percepito la *pietra dello scandalo* che l'amore cristiano rappresenta nel mondo, nei suoi antichi nessi e gerarchie stratificate in base al potere. Proprio di fronte al potere dei signori, Gesù è il segno di contraddizione e proprio questo segno venne contraddetto dal mondo col patibolo: la croce è la risposta del mondo all'amore cristiano. All'amore per gli ultimi che saranno i primi, per ciò che è rigettato e in cui si raccoglie la vera luce, per la gioia che secondo le acute parole di Chesterton era la grande pubblicità di pochi pagani ed è diventata o diventerà il piccolo mistero di tutti i cristiani. Per giustificarsi, lo stesso mondo, utilizzando i suoi miti pagani, ha poi fatto della morte in croce un sacrificio volontario, come se ciò non fosse posto nel suo intento ma in quello di Cristo. Come se esso stesso fosse nato dall'amore e, secondo la formulazione di Paolo, fosse il prezzo pagato da Gesù a Dio per riscattare gli uomini dal peccato. Gesù è il Messia non sebbene sia morto in croce, ma per il fatto che è morto in croce: e così Paolo, che non aveva conosciuto Gesù, dialettizzò il terrore bianco. Perciò anche Jahvè ha voluto il Golgota, egli non è come Satana ma come un creditore, però così orrendamente amorevole come nessuno mai prima: sacrifica il suo proprio figlio per estinguere un debito a lui altrimenti non remissibile -nel diritto obbligazionario del cielo. Ma il vero Gesù morì da ribelle e martire, non come ufficiale pagatore; la fedeltà ai suoi fino alla morte non fu mai volontà di questa morte. Sperava che il calice passasse via da lui e dei suoi discorsi prima dell'orrida vigilia di morte nel Getsemani solo quelli interpolati accennano alla croce e alla morte o addirittura al battesimo nella morte di Cristo. Profetizzò ai discepoli: «Vi sono alcuni qui che non assaporeranno la morte finché non vedranno il figlio dell'uomo venire nel suo regno» (Mt. 16, 28); con quanta maggiore sicurezza

il figlio dell'uomo ascende vivente in cielo come Enoch ed Elia. Tanto soggettivamente quanto oggettivamente la morte di croce venne dall'esterno, non dall'interno, dall'amore cristiano; essa è la ricompensa per il ribelle dell'amore, e la sua catastrofe. E' la catastrofe per il Gesù che non ha predicato l'aldilà per i morti ma un nuovo cielo, una nuova terra per i viventi. E' morto in croce un ribelle contro la consuetudine e il potere dei signori, un sobillatore e dissolutore di tutti i vincoli familiari (Mt. 10, 34-37; 12, 48), un tribuno dell'ultima uscita dall'Egitto, apocalitticamente protetta. Questo è l'amore cristiano, quasi micrologico, un amore che raduna i suoi nella loro separatezza, nel loro essere in incognito di fronte al mondo, nella loro non consonanza col mondo: *nel regno loro consono*. La particella e il seme del nuovo eone contraddicono quello vecchio di Erode e Roma, il potere di tutta la creazione esistente. Insomma la ribellione era molto più mostruosa di quel che aveva pensato il tempo, quello ebraico e quello romano. Nessun ripristino della magnificenza di Davide era in ultima analisi nelle intenzioni di Gesù, e neppure una rivoluzione nazionale in quello stretto teatro. Era imminente il crollo di tutto il mondo, secondo la predicazione mandea di Giovanni Battista (Mt. 3, 2-12), che aveva chiamato Gesù. Egli accolse la chiamata, *le parole di Gesù meglio testimoniate sono escatologiche*, ha effettivamente parlato, come in Marco 13, sulla caduta di Gerusalemme, del tempio, del mondo dell'antico eone. Se Gesù si fosse proclamato solo Messia o figlio di Dio nel senso tramandato, e cioè restaurativo, sarebbe stato protetto dalla casta sacerdotale fino a non essere denunciato ai romani; meno che mai il sommo sacerdote Caifa avrebbe insistito sulla sua morte, contro la volontà del procuratore. Infatti l'aspirazione alla dignità di Messia non era considerata né prima né dopo Gesù un crimine meritevole di morte; solo nel suo caso il passo di Lev. 24, 16 venne interpretato nel senso che figlio di Dio fosse bestemmiatore di Dio e perciò dovesse morire (Gv. 19, 7). Prima Ciro stesso era stato celebrato come re-messia, poi Zorobabele, un uomo alla testa degli ebrei che tornavano dalla Persia (Aggeo 2, 5 sgg.); la pretesa messianica come tale non era dunque inaudita. Dopo Gesù - in epoca certo di totale disperazione - il grande eroe nazionale Bar Kôkhebhâ venne proclamato Messia da rabbi 'Aqibhah, la suprema autorità sacerdotale; dunque il titolo messianico di per sé non era sempre bestemmia. Solo quando il Messia non restò del tutto nazionale,

oppure quale Messia universale non fu in consonanza con la chiesa legale, venne consegnato ai romani. Il Messia venne considerato blasfemo e degno di morte solo quando si presentò come figlio dell'uomo, nel senso sia precosmico sia apocalittico di questo titolo, quando una catastrofe naturale, che annienta anche Gerusalemme e il tempio, venne annunciata come strumento e testimonianza del suo trionfo. In effetti Caifa comprese bene Gesù quando lo intese escatologicamente, meglio dell'inesperto Pilato e meglio di tutti i pacifici di dopo, che nell'amore di Cristo vedevano solo la pace, non la spada. Gesù è in effetti *escatologia in tutto e per tutto*; e, come il suo amore, anche la sua morale può essere capita solo in riferimento al regno. Proprio il suo consiglio di non preoccuparsi dell'indomani e di dare a Cesare quel che è di Cesare dà solo inizio a quel che si presenta in piena positività nei comandamenti morali di Cristo: rottura, liberazione, eticità di un mondo dell'avvento. E' eticità come preparatrice del regno, come funzione della preparazione al regno imminente; con l'etica di Cristo, nel senso stretto del discorso della montagna, non c'è alcun accomodamento nel tempo, nel decorso storico, nella società secolare. Lo stesso discorso della montagna è un sermone sul tempo divenuto puramente avventistico, e solo sulla soglia aurorale, che si crede raggiunta, di un elemento che si è avvicinato hanno senso tutti questi apparenti quietismi. Appunto per questo sta qui ogni volta, alla fine di tutte le beatitudini violente in modo non violento, immediatamente fondandole, il sorgente regno dei cieli (*Mt.* 5, 3-12). Non è però, come ha stabilito un luteranesimo estremamente dualistico, come se la moralità di Cristo non fosse affatto nel tempo, *dunque nemmeno una moralità dell'avvento*, bensì interamente al di fuori della storia. Come se, con un salto assoluto, il regno di Cristo non fosse mai nato nel tempo ma accadesse bruscamente, senza alcun nesso con la storia, trascorso il tempo, trascorso tutto l'oceano della realtà. Gesù predicava invece il *kairos* come tempo compiuto, dunque mediato dalla e attraverso la storia; altrimenti non ci sarebbe posto per una morale ancora contestualizzata con la terra, né per una morale dell'escatologia immediata. Comunque la morale del discorso della montagna, nel suo totale paradosso, non ha alcun rapporto con alcun'altra, per quanto profondamente calata nella religiosità; essa è infatti morale della fine del mondo. Come morale dell'avvento essa non soltanto è scomparsa nelle morali di compromesso delle chiese orientate

sulla durata ma è stata anche indebolita nelle dottrine sociali del cristianesimo eretico e settario; a meno che questo non si sia mosso pur indebolito ancora nell'attesa oppure che abbia nuovamente creduto a un'imminente apocalisse. Per ogni altra imitazione di Cristo, delimitata nel tempo, la morale dell'avvento, quale morale del limite del mondo, divenne a sua volta un ideale-limite; ciò perfino in Paolo: «E coloro che hanno bisogno di questo mondo, non ne abusino; poiché la sostanza di questo mondo passa» (1 Cor. 7,31). Ma Gesù, l'assoluta liberazione, insegna la morale esclusivamente come quella dell'ultima veglia: «Svegliatevi dunque, perché non sapete quando viene il padrone di casa, se di sera o a mezzanotte oppure al canto del gallo o al mattino» (Mc. 13, 35). Ogni semina si riferisce qui alla terribile festa della mietitura dell'apocalisse; vi viene portato il grano della disposizione d'animo, il frutto delle opere. Moto verso il basso, imitazione di un amore che è nel complesso centralmente rivolto agli stanchi e gravati, a ciò che è oppresso: tutti gli insegnamenti e le metafore di Gesù servono così a formare la comunità poco prima di questo giorno. E proprio ciò che non è appariscente agli occhi del mondo consegue qui la sua dimora: «Il regno dei cieli è come un grano di senape, che un uomo prese e seminò nel suo campo. Esso è il più piccolo di tutti i semi; ma se cresce è il più grande e diventa un albero cui vengono gli uccelli del cielo per abitare tra i suoi rami» (Mt. 13, 31 sg.). Gesù con la sua umanità entra da solo nel regno, essendo tutto ciò che resta nella salvezza; altrimenti niente e nessuno: unicamente questa vite e questi tralci formano dunque, *in totale equiparazione della fondazione col contenuto della fondazione*, il regno di Dio. Non in quanto venerato né in quanto negativo e tralasciato, bensì nel momento del crollo il cosmo diventa lo strumento, anzi il teatro del regno; la natura è ancora presente solo come spazio della servitù. O come dice l'autore dell'*Apocalisse*, non lontano dall'intendimento di Gesù: «E' la città non ha bisogno né del sole né della luna che le brillino; poiché la magnificenza di Dio la illumina e la sua lampada è l'agnello» (Ap. 21, 23). Pertanto la lieta novella di Cristo agì socialmente come arca di Noè e soteriologicamente come avvento del *figlio dell'uomo*, che prima della creazione era presso Dio e infine organizza una nuova creazione. La lieta novella agì teologicamente da superamento dell'assoluta trascendenza di Dio attraverso la omousia, *l'uguaglianza di Cristo con Dio*. Agì democraticamente-

misticamente come *perfezionamento del Dio dell'esodo in quello del regno, nella dissoluzione di Jahvè in questa magnificenza*. Il creatore o addirittura il faraone scompaiono totalmente in Jahvè; egli resta unicamente come mèta, e l'ultimo Cristo chiamò unicamente la comunità, come suo materiale edificatorio e città.

Gesù e il padre; il serpente del paradiso come salvatore; i tre misteri del desiderio: resurrezione, ascensione, ritorno

Quando un bambino lo supera così, per un padre è difficile seguitare a mantenersi al suo fianco. Il padre carnale viene trattato come secondario, Giuseppe venne presto rinnegato, la luce feconda dall'alto. Ma anche il padre celeste appare strano accanto a questo figlio, non è più quello che siede da solo sul trono. Mentre viene creduto mediatore di Jahvè, Gesù si fa più vicino di lui, anzi lo rimuove. L'inviato divino diventa lo stesso mittente: «Io e il padre siamo una cosa sola»; «Chi vede me vede il padre»; «Tutto mi è stato affidato dal padre mio» (Lc. 10, 22). Le dissociazioni del tipo: «Perché mi dite buono?» - «Nessuno è buono tranne l'unico Dio» sono rare, solo all'avvicinarsi della morte, nel giardino di Getsemani, sulla croce, il padre si ripresenta come l'altro; resa e abbandono ripropongono la duplicità. Ma anche la morte in croce, proprio perché così amara, ha aggiunto qualcosa a Gesù, che rende non pertinente Jahvè, l'unico buono. Non pertinente nella coscienza dei discepoli, non in forza della dottrina del sacrificio della vita ma in forza della dimostrazione di fedeltà e dedizione fino alla morte. Infatti lo Jahvè di Mosè e dei profeti non avrebbe mai potuto subire la morte; tra le infinite proprietà della sua bontà infinita ne mancava tuttavia una: la dedizione fino all'ultimo. Questa poteva sensatamente possederla e dimostrarla solo un *uomo* mortale, non un Dio inaccessibile alla paura della morte e al martirio, smisuratamente lontano. La dottrina stessa del sacrificio si rivolse a questo punto contro Jahvè, del tutto contro la propria intenzione di spiegare la croce come catastrofe e così eliminarla. Come catastrofe non solo di Cristo ma del padre stesso, il quale, come signore del mondo che aveva portato questa morte, si poteva distinguere poco da Satana. Di per sé la dottrina del sacrificio rientra nella teodicea, non nel cristianesimo, anzi poiché, come notato, essa costruisce la morte di Cristo come prestazione

materiale nel senso del diritto obbligazionario romano, rientra in una giurisprudenza demonica, non nella religione. Ma se Dio padre cedette il figlio facendo sì che il debito fosse pagato attraverso di lui, il figlio fu però il solo a sacrificarsi, sommo sacerdote e bestia da macello al tempo stesso. Con l'estremo valore dell'amore ha fatto ciò di cui Jahvè non è capace, anche con tutta la sua onnipotenza, non solo con tutta la sua bontà; data tutta la trinità, secondo la successiva dottrina, unicamente la seconda persona della divinità si è sacrificata sulla croce. Nasce un nuovo Dio, finora inaudito, che dà il sangue per i suoi figli, che, come verbo che si è fatto carne, è capace in modo tutto terrestre del destino di morte, non soltanto nel cerimoniale della leggenda di Attis. Qui dunque un uomo, attraverso l'hybris di una totale dedizione, ha superato ogni idea finora avutasi di Dio; Gesù diventa un amore di Dio, non pensato ancora mai in alcun dio. Da qui il meraviglioso corale nella *Passione secondo Matteo*: «Se un giorno devo dipartirmi non farlo tu da me, / se devo patir la morte, intervieni allora tu». Da qui una delle più belle cose dette da Paolo, un passaggio a bandiere spiegate: «Sono certo che né la morte né la vita, né angeli né principati né potenze, né cose presenti né cose future, né alte né basse né qualunque altra creatura può separarci dall'amore di Dio, che è in Cristo nostro Signore» (Rm. 8, 38 sg.). Ma che appunto non è un signore come lo è Dio: «Perciò doveva diventare in tutte le cose uguale ai suoi fratelli, per diventare misericordioso» (Eb. 2, 17), e più figlio dell'uomo di quanto mai nessuno lo sia stato davanti a Dio: «Infatti noi non abbiamo un sommo sacerdote, che non possa aver compassione delle nostre debolezze ma uno che è dovunque provato, esattamente come noi, ma senza peccato» (Eb. 5, 15). Nell'accusa che Gesù era blasfemo c'era dunque qualcosa di giusto dal punto di vista del sommo sacerdote; e non soltanto perché Gesù predicava la fine di tutto il vecchio eone del mondo, e la predicava approvandola. Tale approvazione e la sobillazione alle sue spalle sono bensì bastati alla sua condanna, ma come ultima scelleratezza si aggiunse l'*autoinserimento di Cristo in Jahvè*. La chiesa ha contrapposto Gesù all'Antico Testamento solo in riferimento alla legge, secondo la frase: «Il figlio dell'uomo è signore anche del sabato» (Mt. 12, 8). In conformità a ciò i fedeli di Cristo non sono più sotto la dura legge di Mosè, il Dio della vendetta non vale più, il velo di questo tempio si è squarciato in due; tuttavia la contrapposizione è molto più profonda, ed è

mitigata solo perché non è una contrapposizione all'Antico Testamento in assoluto, piuttosto nel punto più decisivo si rifà ad esso. Si rifà comunque a una scena che nello stesso Antico Testamento è piena di significati e concordanze contro Jahvè. Vale a dire sempre contro Jahvè quale Optimus Maximus, come altri Jupiter, non contro Jahvè quale Dio dell'esodo, quale Ehjeh asher ehjeh. Il passo decisivo della ribellione si trova bensì nel vangelo di Giovanni, dunque in uno quasi completamente non storico, però la parola di Gesù lì riportata, detta a Nicodemo, si colloca in un'antichissima tradizione ebraica, che non è stata attribuita a Gesù solo in un secondo momento. La parola ricca di concordanze suona: «E come Mosè nel deserto ha innalzato un serpente, così anche il figlio dell'uomo deve essere innalzato affinché tutti coloro che credono in lui non vadano perduti ma abbiano la vita eterna» (Gv. 3, 14). Contro i serpenti di fuoco del deserto, che uccidevano il popolo, Mosè aveva però fatto un serpente di bronzo, «e lo mise sopra l'asta; quando un serpente aveva morso qualcuno, se questi guardava il serpente di bronzo, restava in vita» (Nm. 21, 9). Anche se questo passo potrebbe venire interpretato secondo la regola di una mitica omeopatia è però indisconoscibile la sua contrapposizione a quella condanna che lo Jahvè creatore della Genesi ha sentenziato sul serpente e su quel che esso può significare. Inoltre, Gesù si riferisce al serpente, a questo *essere sotterraneo-soversivo-guaritore*. All'animale dialettico della profondità dalla terra, dalla quale montano contemporaneamente i gas distruttori e le fonti salutarì, i vulcani e i tesori. Gesù è un passo mosaico quasi apocrifo si riferiscono al culto dei serpenti in tutti i popoli, col doppio senso che gli è implicito: il serpente che striscia sul terreno, mostruosamente devastante, è Idra, Pitone, Tifone, il drago babilonese degli abissi, ma è anche il serpente del lampo, l'alto fuoco del cielo. Il serpente è sia il nemico per eccellenza, combattuto e vinto da Apollo, Siegfried, Michele, sia il serpente guaritore intrecciato al bastone di Esculapio, il serpente egizio ureo sui diademi e sul sole, quale segno magico per difendersi da potenze nemiche. Soprattutto il culto dei serpenti si è conservato a lungo in Israele, come si può vedere dalla sua abolizione a opera di Ezechia: «Egli spezzò il serpente di bronzo che Mosè aveva fatto, poiché fino ad allora i figli di Israele gli avevano offerto incenso» (2 Re 18, 4). Solo al serpente guaritore nel deserto si riferiva la stupefacente parabola di Cristo, che è

un'equiparazione; ma allo stesso tempo e ulteriormente, al di là delle mere determinazioni di mitologia naturale proprie del culto pagano del serpente, essa toccò un essere ben capito, completamente diverso e presto radicalmente reinterpretato contro lo Jahvè della creazione: *lo stesso serpente del paradiso*. Furono i naasseni ovvero ofiti (naas, ophis = serpente), una setta ereticale indubbiamente già ebraica molto tempo prima di presentarsi come cristiano-gnostica verso il 100 d.C., che completarono definitivamente la *trasvalutazione del serpente del paradiso in riferimento a Gesù come usurpatore di Jahvè*. Essi interpretarono il serpente della Genesi come principio produttore di vita nel mondo inferiore, ma non solo nel senso di conservatore del mondo, dunque in senso cattivo. Al contrario, il serpente del paradiso è al tempo stesso il simbolo della ragione che fa esplodere il mondo; esso insegna infatti a mangiare dell'albero della conoscenza, annuncia ai primi uomini un regno più alto di quello del creatore loro e del mondo. Insegna loro a calpestare la legge del demiurgo per divenire, attraverso il sapere della salvezza, uguali a quel Dio supremo che non è Jahvè e che il primo Gesù ha di nuovo annunciato - Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum. A causa di questo sapere sarebbe calata sugli uomini l'ira del demiurgo, ma gli ofiti e le sette loro affini, come i cainiti, misero attraverso la Bibbia tutta una catena di fuoco della stirpe del calunniato serpente del paradiso, ribelle a Jahvè. Essa passerebbe per Caino, il cui sacrificio il demiurgo non accettò, mentre invece accettò il sacrificio sanguinario di Abele, poiché il signore di questo mondo gode del sangue. Passerebbe per Esaù, che non ricevette la cieca benedizione del cieco Isacco, ma quando Giacobbe rivide Esaù fu per lui «come se un uomo vedesse il volto di Dio» (Gn. 33, 10), il volto del vero Dio. Il serpente sarebbe in Mosè, come forza nel bastone che fece sgorgare acqua dalla roccia, in perfetta consonanza col brontolare dei figli di Israele, e fu il bastone che si trasformò in un serpente e annientò i serpenti nemici dei maghi, cioè degli dèi della rovina. Di quelli che poi annientarono nel deserto i figli d'Israele e contro i quali Mosè innalzò il serpente allora bianco, su consiglio del vero Dio. *Il serpente del paradiso sarebbe soprattutto in Gesù*, anzi ne è l'ultima, suprema reincarnazione; e di nuovo gli viene calpestata la testa da Jahvè. Su questo sforzo dottrinale degli ofiti il vescovo Ippolito dà informazioni non equivocate: «Nessuno può ora essere salvato e di

nuovo salire senza il figlio, che è il serpente. Infatti, come egli fece scendere quaggiù le primitive immagini paterne, così egli riporta su da quaggiù i destati dal sonno e coloro che hanno ripreso il carattere del padre (del vero Dio)... Come il magnete attira il ferro ma nient'altro, così il serpente riconduce indietro dal cosmo la stirpe della stessa natura, divenuta perfetta immagine somigliante; ma non riporta null'altro» (cfr. Leisegang, *Die Gnosis*, 1924, p. 146). Quel che insegnò a mangiare dall'albero della conoscenza resta pertanto la prima manifestazione del sapere liberatorio, che conduce fuori dal giardino degli animali, anzi dall'orrenda casa paterna di questo mondo; il serpente del paradiso è la crisalide della dea ragione. Gesù dunque libera gli uomini dalla signoria del demiurgo, del medesimo di cui dice: «vostro padre è un assassino fin dall'inizio» (Gv. 8, 44), e porta la rivelazione del vero Dio, di cui dice: «Vostro padre nei cieli» (Mt. 7, 11). Un titanismo, una ribellione prometeica è stata così di nuovo sottolineata nella Bibbia, ma proprio anche nell'Antico Testamento, di cui la redazione sacerdotale mostra solo ancora delle tracce. Tuttavia queste tracce ci sono, al tempo di Gesù devono essere state presenti e non ancora dimenticate nel folclore ebraico, e vennero interpretate come pietre miliari verso il messianismo che comunque si allontanava da Jahvè. Tali titanismi li ha conservati anche la redazione sacerdotale della Bibbia, oltre al serpente del paradiso rientra qui la lotta di Giacobbe col dio del fiume, che da Giacobbe viene vinto (*Gn.* 32, 24 sg.). Chiaramente compaiono i nefilim (giganti) prima del diluvio (*Gn.* 6, 4); ribelle a Jahvè è il motivo della torre di Babele, non da ultimo lo sono anche i motivi del mare (cfr. Gunkel, *Schöpfung und Chaos*, 1895, pp. 91 sgg.), le leggende dell'oceano ribelle (*Salmi* 33, 7; 65, 7 sg.; 104, 5-9; *Gb.* 38, 8-11; *Pr.* 8, 2231; *Gr.* 5, 22; 31, 35; *Sir.* 43, 23). E la posteriore dottrina esoterica ebraica, nutrita di gnosi ma anche di folclore non estinto, non ha affatto dimenticato lo strano rapporto tra serpente e Messia, per quanto la ribellione contro il demiurgo si sia indebolita a ribellione contro il consueto Satana. Nathan di Gaza, discepolo del falso Messia Shabbatay Zevì, attorno al 1650, pubblicò uno scritto dal titolo *Derusch ha-Tanninim*, Trattato sui draghi (cfr. Scholem, *The Major Trends in Jewish Mysticism*, 1942, p. 292);⁴⁵ esso pretende di essere un commento a un passo dello Zohar sui misteri del «grande drago, che è in mezzo ai fiumi dell'Egitto» (*Ez.* 29, 3). Nahash, la parola ebraica per serpente, ha

lo stesso valore numerico delle lettere di Ma-shiach, Messia; cosa che il trattato spiega così: l'anima del Messia apparve nell'abisso in cui dimorano le potenze demoniche, essa è dal principio della creazione un «sacro serpente» tra i serpenti. In questa prigione è incatenata l'anima del Messia, dunque in Egitto, considerato la prigione mondana per eccellenza, col faraone-Satana in testa; solo col sorgere del regno della giustizia il «sacro serpente» sarà liberato e brillerà in figura sovraterrena. Così lontano giunge dunque una tradizione che *collegava il Messia col serpente salvatore nel deserto e, tra gli ofiti, con lo stesso albero della conoscenza*. E l'antitesi Cristo-Jahvè non aveva nemmeno raggiunto la sua acutezza maggiore con gli ofiti; infatti il vero Dio per loro compariva anche nell'Antico Testamento. Solo lo gnostico Marcione, ca 150 d.C., ha tentato di sradicare il-Gesù-serpente dall'Antico Testamento in modo radicalmente antitetico. Le parole di Gesù «Guarda, io faccio nuova ogni cosa» vennero ora interpretate contro Jahvè in qualsiasi forma, anche in quella dell'esodo; Jahvè diventò lo Ahriman di Zoroastro. Ma il nuovo era il *nuovo Dio, quello semplicemente straniero* di cui fino a Cristo non arrivò mai notizia agli uomini; così venne interpretato il grande logion quale decreto di Cristo: «Nessuno conosce il figlio tranne il padre e nessuno conosce il padre tranne il figlio e colui cui il figlio vuole rivelarlo» (Mt. 11, 27). Marcione, che si riteneva il perfezionatore dell'antitetico Paolo, legò strettissimamente queste parole di Cristo con la predica di Paolo in Atene sul Theos Agnostos, il dio ignoto; ma in modo che l'inviato di questo dio non distaccava da altro che appunto dal creatore del modo, che Paolo e ancor più la chiesa successiva avevano identificato col padre di Cristo. Marcione rappresenta perciò il più forte concetto anti-Jahvè a vantaggio di Cristo quale totale novum o paradosso nel mondo di Jahvè. Ovviamente mentre rompe il ponte coll' Antico Testamento Marcione sta proprio su questo ponte insieme con gli ofiti. In altri termini: Marcione non discende solo da Paolo ma parimenti da Mosè; il Dio vero o straniero albeggia nel Dio dell'esodo, fra Egitto e Canaan. Però non albeggia affatto nel creatore del mondo, in questa opulenta mitologia del passato. Procedendo dal Ptah dell'Egitto e dal Marduk di Babilonia, questa aveva fatto dello Ehjeh asher ehjeh un inizio, per di più ben contento; a ciò si oppone non soltanto Gesù ma tutta l'utopia messianica. Come si ricorderà, già i profeti avevano ricordato di rado Jahvè come creatore del mondo mentre

tanto più decisamente si rifacevano a un nuovo cielo e a una nuova terra. Totalmente contro Jahvè come reggitore del mondo erano rivolte le accuse di Giobbe, insieme con la speranza che venisse in vita un «vendicatore del sangue», che ci fosse un esodo. L'apocalittico Gesù sta ora da cima a fondo in questa idea dell'esodo; egli venne visto pertanto insieme col serpente del paradiso, non col Dio di coloro che nel mondo trovavano buona ogni cosa, uguale al loro stesso Dio.

L'ingresso del fondatore non apparve dunque per nulla così umile come poi venne presentato. Ciò che era umile doveva venir innalzato, la croce andava *spezzata* e non portata, meno che mai doveva divenire l'essenza stessa. La timidezza di Gesù, indiscutibile e schiva, scomparve dopo l'esperienza della trasfigurazione, allucinata anche dai suoi apostoli, e con spavento solo loro (*Mt.* 17, 2-6). Da questo momento in poi non ebbe più valore la riservatezza verso l'esterno, di quando a Cesarèa di Filippo aveva raccomandato agli apostoli di non dire a nessuno che egli era il Cristo (*Mt.* 16, 20). Venne proclamato il più profondo inserimento dell'humanum nel cielo, il fattore soggettivo della conformazione a Cristo ereditò quello trascendente, la magnificenza di Dio divenne quella apocalittica di Cristo e della sua comunità. E così venne creata una materia di fede completamente nuova - non per il sacrificio della vita, che è e resta una teodicea del creatore e reggitore del mondo, ma per *l'immagine trionfante del tribuno dietro la morte in croce*. «Resta fra noi, che si fa sera» (*Lc* 24, 29): dunque il presente di Cristo non era finito per i discepoli nemmeno sulla via di Emmaus; nacquero così i *misteri di desiderio della resurrezione, dell'ascensione, del ritorno*. Solo dalla tomba vuota è conseguentemente proceduta questa *seconda escatologia*, il cristianesimo di questo splendore postumo in quanto anteriore, solo con l'ascensione il figlio dell'uomo adempì l'eternità, solo col ritorno la coscienza dell'avvento della prima comunità venne tesa a coscienza di tutte le comunità venture. Il ricordo reale di Gesù pose necessariamente, dopo la sua morte, dimensioni di speranza come con nessun fondatore prima. Se mai uno, costui doveva essere per i suoi fedeli il *primo* di coloro che qui dormono e sono stati destati. Se mai uno, costui doveva salire in *cielo*, non nobilitato come Eracle, come Elia, che sono lontani e remoti, ma come ancora della speranza che porta con sé. Se mai uno, Gesù doveva ritornare per adempiere il *regno dell'uomo*: «E teniamo

fermo alla confessione della speranza senza oscillare, poiché chi l'ha promessa è fedele» (*Eb.* 10, 23). Fino al ritorno l'evangelista ha impegnato per la verità un secondo sostegno: l'enigmatico *Paraclito*. Egli è l'unico segno del fatto che Gesù copriva bensì per gli apostoli il ritorno, il giudizio universale, il regno, non però tutto il futuro fino al ritorno. Ciò comunque è un ulteriore effetto di Cristo, che si stacca da lui, però in modo che anche ad esso la fede in Gesù diede colore e direzione. Come già visto in Zoroastro e nell'essere parallelo Saoshyant, Paraclito significa aiutante, consolatore, sostegno; come tale per la verità egli compare soltanto nel tanto interpolante vangelo di Giovanni, però come promessa di Cristo stesso: «Voglio pregare il padre che vi mandi un altro consolatore, che resti tra voi in eterno» (*Gv.* 14, 16). Con queste stupefacenti parole Gesù si pone dunque solo come primo consolatore e non come eterno; l'evangelista ha retrodatato nel sapere di Gesù la catastrofe della croce. Ed emerge un'interpretazione diversa da quella del sacrificio di morte, un'interpretazione che eleva per così dire il messianesimo al disopra del Messia morente e ne dà una seconda incarnazione, per il tempo dell'avvento: «Ma vi dico la verità, è bene che io me ne vada. Perché se non vado, il consolatore non viene da voi; ma se me ne vado ve lo invierò... Ma quando verrà lui, lo spirito della verità, vi guiderà verso tutta la verità. Infatti il Paraclito non parlerà di se stesso ma dirà quel che udrà e vi annuncerà il futuro» (*Gv.* 16, 7 e 13). Gli accenni oscuri e scarni dell'evangelista indicano come novum del Paraclito principalmente il fatto che egli non parla di sé, dunque è solo un annunciatore di ciò che udrà. Tale passività potrebbe riferirsi a un angelo, essendo gli angeli dell'epoca cristiana della fede esclusivamente messaggeri, senza propria volontà e contenuto; ora però il Paraclito viene detto anche «spirito della verità», che guida verso tutta la verità. E «spirito della verità» non è categoria di un angelo ma appunto categoria e traduzione del persiano Vohu Mana che compare con l'ultimo Zoroastro, col Saoshyant della fine del mondo. Dunque l'idea di Paraclito contiene ancora qualcosa di diverso dalla semplice presenza di un consolatore fino al ritorno di Cristo; con lo «spirito della verità», è indicato il ritorno stesso. Anzi ancora più dei messianismi persiani agisce nel Paraclito la sopravvivenza di quelli ebraici: *la fede nel Messia apparso conteneva a sua volta in sé la fede in quello non ancora apparso*. Sempre tuttavia determinata e

rivestita dell'apparizione di Gesù e della categoria guida del suo ritorno: *lo «spirito della verità» divenne così lo Spirito Santo, insieme col figlio*. Dunque questo avvento dello Spirito Santo diventa ora il vero avvento del figlio; la *natura di Cristo* apparve dunque d'ora in poi ai fedeli del Paraclito in una forma ancora diversa e definitiva e solo questa, non il Gesù del Nuovo Testamento, pronuncia la vera parola di liberazione e con essa l'irresistibile svolta del mondo verso il regno. Ovvero, nel linguaggio degli ofiti: il serpente del paradiso rivela la sua sophia per la terza volta nel Paraclito, e non gli viene più schiacciato il capo. E così perfino il padre della chiesa Tertulliano ha considerato Gesù e il Nuovo Testamento un gradino preparatorio e perfettibile tanto quanto era perfettibile l'Antico Testamento. Colui che porta a perfezione è in Tertulliano il Paraclito, a lui sono riferiti Adamo, Mosè e Gesù, solo in lui comincia l'«ultima legislatio» come legislatio in «libertatem perfectam». Non è difficile trovare, a partire da questo concetto di Paraclito, la connessione con chiliasmi medievali, soprattutto con Gioacchino da Fiore e la sua dottrina del terzo regno (cfr. pp. 583 e sgg.). Anche qui il ritorno di Cristo non è ritorno dell'identico, del Cristo che compare nel Nuovo Testamento; infatti l'epoca dello Spirito Santo non è più quella della disposizione d'animo e della promessa. Il Paraclito non parla più di se stesso, egli pone la realtà in cui l'interiorità è divenuta esteriorità spirituale. Il Paraclito diventa così l'utopia del figlio dell'uomo, che non è più un'utopia poiché il regno è presente. Però tutto ciò non esce dalla nostalgia di Gesù, al contrario proprio la *natura di Cristo* viene ripetuta e potenziata nel consolatore, che è divenuto Spirito Santo. Il pneuma che nel giorno di Pentecoste scese sugli apostoli, secondo la fede di costoro era stato infuso da Cristo, dal Cristo dell'ascensione: «Innalzato pertanto alla destra di Dio e avendo ricevuto la promessa dello Spirito Santo dal padre, ha infuso ciò che vedete e udite» (*Atti* 2, 33). Il Cristo ascenso in cielo qui, per questa interpretazione dell'estasi, non ha per la verità ricevuto lui stesso lo Spirito Santo, ma solo la sua *promessa*; così come il parlare lingue da parte dei discepoli pneumatici penetra nella verità del regno solo come un geroglifico scritto a metà. Ma questa promessa dello Spirito è senz'altro stata fatta al Cristo superiore, per cui al cristianesimo anche l'adempimento o parusia dello Spirito, per quanto dirompente la si potesse pensare, apparve però sempre secondo la misura di Cristo (*Ef.* 4, 13). Anche fra i chiliasmi il

mistero di desiderio del ritorno si attenne sempre alla figura che per loro è salita in cielo. Cristo, il fondatore, divenne così anche in vista del Paraclito il trionfante contenuto di salvezza; come tale egli assunse in sé dunque il Paraclito del futuro, così come ha assunto in sé il Dio del passato. E poiché non soltanto nelle dottrine del Gesù storico ma ancor più nei tre misteri di desiderio del Cristo di fede *l'eschaton del regno* costituisce *l'unità della meta*, in riferimento a ciò Gesù diventò per i suoi fedeli questo futuro stesso, come tutto ciò che viene toccato dal regno. Gesù come ritorno, secondo le immagini dell'apocalisse di Daniele (Dn. 7, 13 sg.) esposta da lui stesso, il figlio dell'uomo che arriva sulle nubi del cielo, partecipa conformemente al senso del salto nel novum. La funzione di forza e ingrandimento che ha la nostalgia, col salto del novum diventò del tutto il Totalmente Altro: il Cristo dei misteri di desiderio vive dunque del tutto dietro una frattura, su un piano escatologico. E il regno, *finis ad quem omnia*, non lascia appunto perciò pietra su pietra di ciò che è vecchio, non del tempio ma nemmeno di Sion. Da qui appare dovunque il mutamento del nome (che in oriente indica l'essenza): «Il signore chiamerà i suoi servi con un altro nome» (Is. 65, 15); «Al vincitore, a costui darò da mangiare della manna nascosta e gli darò una pietruzza bianca sulla quale sta scritto un nome nuovo, che nessuno conosce» (Ap. 2, 17). E anche nell'Antico Testamento, quello dello Jahvè dell'esodo e non della creazione, si leggeva addirittura su Sion: «Tu devi venir chiamata con un nuovo nome, che la bocca del Signore nominerà» (Is. 62, 2). La resurrezione di Cristo dai morti non ha analogie nella storia delle religioni, ma l'apocalittica trasformazione del mondo in qualcosa di ancora totalmente non presente non trova nemmeno un accenno al difuori della Bibbia. E in forza del riferimento esclusivo di questo novum radicale ovvero omega al contenuto umano, il misticismo del cielo diventa mistica del figlio, la magnificenza di Dio quella della comunità redenta e del suo luogo. Proprio questo perciò nel misticismo cristiano, eminentemente in Eckart, venne pensato come nient'altro che l'adempito istante di noi tutti, il suo *nunc stans* rispetto al regno. Questa è protesta religiosa, che si rapporta al sé non più come a cosa non scoperta, e al *sursum corda* non più come a un ipostatizzato punto superiore in cui l'uomo non c'è: *eritis sicut Deus* è la lieta novella della salvezza cristiana.

Fanatismo e sottomissione alla volontà di Allah: Maometto

Lì dove una sola bandiera è quella giusta, cessa la scelta. Il fondatore entusiasta mette giù duramente la sua parte, senza tentennare; non può altrimenti. Conosce solo fedeli e infedeli, i tiepidi vengono sputati dalla sua bocca. Esclusivismo, intolleranza nel senso migliore: tutto viene da Mosè, c'è soltanto El, la meta. Gli altri dèi sono nulla a giudicare dalla forza e dal Chi, pur se non si nega ancora che sono. Ma essi non devono essere, e di certo non essere venerati accanto al Dio che conduce fuori dall'Egitto. Essi sono vitelli d'oro oppure diavoli, con loro non c'è pace. Non c'era ancora la possibilità che un fedele, abbandonando i suoi idoli, diventasse un completo infedele. Come può accadere oggi con le missioni, se con l'antica fede negli dèi viene distrutta ogni fede. Ma il fascino del Dio enoteistico, dell'unico che è Dio, venne semplicemente rafforzato dal disincanto degli idoli. Così ritenne Mosè quando superò i maghi egizi, così Elia, così Bonifacio quando abbatté l'Irminsul senza che Odino avesse forza bastante per un fulmine. Elia parla di Baal quasi come un illuminista, schernisce i sacerdoti di Baal quasi come Voltaire un pretonzolo: «Gridate forte, perché è un dio, forse è sovrappensiero o ha da fare oppure è in viaggio o magari dorme; che si svegli» (1 Re 18, 27). Ma lo scherno di Baal è un professarsi per Jahvè, l'odio per gli dèi della natura è l'adesione a un Dio che li contesta come demoni ovvero - a un livello posteriore - li comprende in sé come confuse intuizioni. La tolleranza nello stile del Settecento nacque solo da una complessiva indifferenza religiosa; la fede vivente conosce critiche, seduzioni, perfino eredità, ma non scelte. «Voi che onorate l'immenso creatore dell'universo, lo chiamate Jehova o Dio, lo chiamate Fu o Brahma»; così liberale comincia la sublime e mite cantata di Mozart sull'immenso creatore dell'universo. Ma il kyrie della Messa in si minore coinvolge tutto il mondo nell'invocazione al redentore, al Cristo senza nome permutabile: la serietà della fede è ortodossia. E' sana monomania, anche se la forma di esistenza dell'uno in cui si crede è passata da un possesso intenibile a una direzione ininterrotta. Da quando Mosè ha dato il segno dell'uno, diventa comprensibile perché le religioni enoteistiche e poi monoteistiche siano diventate quelle missionarie in assoluto. Esse si sono legate come non altre all'ideologia dell'acquisizione di

mercati e della conquista, ma hanno portato nel mondo anche il fanatismo di morire per la propria fede come soldato o come martire. Il fanatismo come elemento religioso si trova solo nelle due religioni che procedettero da Mosè, nel cristianesimo e nell'Islam. L'intolleranza guerresca (per nulla negata da Gesù, che era venuto ad accendere un fuoco nel mondo e voleva che ardesse già) ha il suo modello in Mosè, che spezzò il vitello d'oro. Il soggetto non supera qui ancora il suo Dio ma si sente tanto suo combattente che la rabbia di Dio sprizza dagli occhi; col vitello d'oro Mosè agì da maomettano. Il soggetto esegue qui la volontà del suo Dio in modo che nell'inattività, in epoche passive, sotto i colpi del destino resta la resa alla volontà di Dio, ma perfino questa particolare, appassionata sottomissione, proprio solo islamica, presupponeva innanzitutto l'unità della volontà di Dio con la monomania del combattente di Dio. Islam, sottomissione venne chiamata la religione di Maometto, ma la professione di tale sottomissione fu qui come mai altrove aspra gihad, guerra santa. Il fanatismo comincia dunque con Mosè, fiorisce nella conquista di Canaan e, insieme col suo tipo di sottomissione, diventa l'alfa e l'omega del primo Islam. Attraverso l'Islam la guerra di religione entrò pienamente nel mondo; Adonai echad, Allah il-Allah, Dio è unico, con questo grido il soggetto consegue la suprema unilateralità, la più risoluta per lo scopo proposto. La lieta novella maomettana non è in sé niente di originario e resta molto indietro rispetto al potente assalto di Cristo al cielo, ma dalla Bibbia ha tratto la passione, e tutta nel senso di intenso affetto, non di sofferenza.

La via verso l'alto è qui aspra, solo l'uomo può reggerla. *Maometto* cominciò col mettere in guardia dall'imminente giudizio universale, non si presentò affatto subito come salvatore. Robusto e al tempo stesso epilettico, lo sopraffacevano visioni e voci, i sogni della notte si trasformavano in viventi apparizioni di giorno. L'antica fede degli arabi era rivolta a feticci di pietra, a spiriti delle tempeste di sabbia e dèi della pioggia provenienti dal deserto e dall'epoca del deserto. Per le città commerciali nelle quali Maometto comparve, quest'epoca era passata da molto, mentre era invece forte l'influsso ebraico. E la prima esigenza di Maometto fu, come disse, di ripristinare la pura fede di Abramo. Ma il profeta della vittoria ha predicato queste cose in un'Arabia di commercianti goderecci e di grandi latifondisti, non fra tribù del

deserto. Un fondatore dalla naturalità quasi indomita: «O propheta», esclamò davanti al cadavere di Maometto il suo discepolo Ali, secondo una leggenda tramandata da Gibbon, e non possibile altrove che nell'Islam, «o propheta, et in morte penis tuus coelum versus erectus est». E conferma la virilità di questo fondatore il fatto che la sua reliquia più importante è l'arma, la sua spada al Fehar, detta la fulminante, conservata ancora oggi. Allah è però il dio della guerra Zebaoth, egli convoca i suoi templari per l'imminente giudizio universale, la religione è sottomissione alla volontà di Allah, ma appunto come bellicoso fanatismo della sottomissione. E questa minacciosa lieta novella servì a puntino a dei cavalieri che dovevano preparare le vie d'espansione per un capitale commerciale in ascesa. La bandiera verde sventolò presto in tutta omogeneità su un assalto di commercio, guerra e fede, l'Islam dominò l'impero commerciale che si colloca tra la fine della Roma occidentale e l'ascesa di Venezia e quasi dell'Inghilterra, esso divenne addirittura l'originale per ogni espansivo «Dio lo vuole», dalle crociate a Cromwell. La sua vicinanza alla naturalità rese l'Islam eminentemente capace di questa unità di espansione e missione; non ebbe bisogno di una sofistica ecclesiastica come il cristianesimo per poter servire allo stesso tempo Dio e mammona. Soprattutto però allo stesso tempo Dio e il servizio militare: «Il monachesimo dell'Islam è la guerra di religione», suona un decreto del profeta. Anche il discorso di addio di Maometto diede l'ordine per una crociata contro i bizantini e durante le lotte di successione il califfo Ali fece legare il Corano alle sue lance. Lo stesso Corano, cioè lettura, che Maometto diceva di aver decifrato da quello conservato in cielo (96 Sura): la lettura divenne sulle lance tutt'altro che contemplazione. L'Islam definì la sua epoca d'oro come un «tenersi alla staffa del profeta», dunque solo all'epoca della decadenza questo tipo di sottomissione alla volontà di Allah diventò debole e un lasciar fare. E la conversione degli infedeli col fuoco e la spada si legò, in certi casi per ragioni politiche, alla tolleranza, che l'Islam non portava certo in dote: il pagamento di tributi rendeva superflua la conversione degli assoggettati. E nell'Islam stabilitosi in chiesa e poi pietrificatosi, l'intolleranza reagì solo dogmaticamente, dunque a sua volta con funzione stabilizzante, cioè contro innovatori e filosofi. Comunque al di qua come al di là della chiesa, cioè nei *movimenti ribelli settari* così come nella *mistica escatologica* dell'Islam, la dottrina

non ha mai dimenticato il «rinnovamento», l'«uscita e salvezza» (fukan) secondo le primissime Sure della Mecca. Il profeta divenne così, di nuovo e con più forza - una forza che va fino all'ultimo «ben guidato» (mahdi) -, messianico e così seguita a vivere la sua prima uscita: come colui che mette in guardia, come inviato del giudizio. Soprattutto agì anche il paesaggio religioso in cui l'Islam è emerso, solo pochi secoli dopo Mani: il paesaggio di Zoroastro, dei mandei, della chiesa giovannea meridionale. Questo paesaggio mostrò alla missione islamica un inviato che combatteva non solo contro gli infedeli sulla terra, ma contro Ahriman in tutto il mondo, e come potenza della luce, non solo come profeta. Maometto s'accostò così al primo Adamo, al figlio dell'uomo, la cui preesistenza al mondo e rivelazione dopo il mondo veniva creduta da persiani, mandei, ebrei e cristiani. Il Corano aveva fatto cadere gli angeli prima del primo Adamo, o Adamo celeste (2 Sura, 28 e 32), Maometto si fuse con lui. Egli appare ora ai mistici come «la prima luce celeste, fatta di bianca perla, circondata di veli». E come il Mahdi, accanto a lui o in lui, così vive il paracleto nell'Islam, ora come pio pellegrino, ora come mistero di un rapporto di cui Maometto non è ancora la fine. L'altro accanto a Maometto, o meglio, la sua peculiare natura, compare ora nella leggendaria figura araba del *Chidr* o *al-Chadir*: per il tardo Islam esso è il santo più misterioso. Senza che lo si riconosca, ma incessantemente, egli prepara gli uomini al giorno del giudizio, è il custode dell'impulso chiliastico, «Chidr, l'eterna-mente verdeggiante, il pellegrino che mai si stanca, che per secoli e millenni vaga per terre e mari, maestro e consigliere di uomini pii, saggio in cose divine, immortale» (Inno dei fedeli fratelli di Basra). La leggenda del Chidr è documentabile solo a partire dal ix secolo, in commenti alla Sura 18 che tratta della caverna dei sette dormienti, ma la sua origine è molto più antica, il suo contenuto molto più insonne. Chidr è lo spirito escatologico che dopo la scomparsa di Maometto tanto resta quanto viene. In Occidente venne falsificato in Ahasver, dunque in un semplice miracolo punitivo, però il suo posto nella Bibbia non è nel ciabattino di Gerusalemme (con cui comunque condivide la non-appariscenza), ma senz'altro nel *Paraclito*. C'è anche un raggio giovanneo sulla più profonda figura della mistica maomettana, un raggio dell'apostolo di cui Gesù vuole che resti finché egli verrà (Gv. 21, 23). Ma come si mette da ultimo, con tante guerre di religione, questa fine

messianica? invece del Sabato non dovrebbe essere un eterno Walhalla? Ma proprio a causa della differenza del fanatismo dall'invasamento furioso questo è ciò che *nell'Islam può corrispondere al regno*, semplicemente gioia, pace, quiete. In modo però che la passione non venga soppressa, ma si perfezioni; come il verde della pianta della vita nel giardino di Allah dopo la fine del mondo. Di questo giorno del giudizio, che per i giusti diventi un giorno, il Corano, che venne ricevuto di notte, deve essere la lieta novella, militar-morale: «Lo abbiamo inviato quaggiù nella notte del potere. Sai che cos'è la notte del potere? La notte del potere è più di quanto non venga fatto in mille lune. Gli angeli scendono in terra e così lo spirito per comando del loro signore, perché si pensi a tutti. Essa è salvezza e pace finché si desti il giorno» (97 Sura). Allah è la parola d'ordine di questa vittoria; la mistica dei sufi ha paragonato Allah addirittura alla «gioia d'amore dopo la vittoria in battaglia» (Tholuck, *Suufismus*, 1821, p. 304). La vittoria trasfigura in questa fine anche tutte le creature e la natura; l'unione di tutti i buoni con Allah ne suggella l'unità.

III. IL NOCCIOLO DELLA TERRA COME REALE EXTRATERRITORIALITÀ

La strada dell'a-che-scopo non presente

L'impulso verso l'alto diventa da ultimo impulso in avanti. Nella situazione dei più potrebbe bastare renderlo facile e comprensibile. Meno facile però riesce ai più, perfino oggi, sapere che cosa e dove è il chiaro. Difficilissimo appare andare realmente verso il giusto, sulla vera strada. E perfino questa strada svia se nel suo «verso-dove» non viene pensato incessantemente anche l'«a-che-scopo», l'intero buono. Quest'intero è negli uomini che percorrono la via e nello stesso percorso. Non è però presente come manifesto e raggiunto, ma solo come umanamente voluto e storicamente impostato; perciò e fondatamente bisogna anche aver fiducia nell'intero buono. Per credere più facilmente in questo non-manifesto che nel visibile ci vuole una speranza istruita, cioè fiducia nel giorno durante la notte. Questo atteggiamento non viene contraddetto ma solo corretto dai rovesci (mille volte più numerosi delle vittorie). La volontà di questo atteggiamento è

tanto orientata teoricamente verso l'intero che circola in tutti i movimenti parziali, quanto rivolta praticamente all'intero; in questo suo carattere definitivo è necessariamente immodesta. Se un uomo, che lotta per un salario più alto, non vuole anche la scomparsa della società che lo costringe a combattere in generale solo per un salario, non raggiungerà niente di fondamentale nemmeno in tale lotta. E se un uomo ritiene già di essere tale, di essere senza alienazione il coronamento della sua creazione, solo che venga infine cambiata questa miserabile società, non prende con sufficiente serietà ciò che per lui non è ancora divenuto. Soprattutto perché il Babbitt, che la società capitalistica ha prodotto in così gran numero, non è già superato da frigoriferi elettrici per tutti; poiché ci sono anche piccoli borghesi comunisti. Gli uomini possono voler essere fratelli anche senza credere al padre, ma non possono diventare fratelli senza credere ai contenuti e alle dimensioni, assolutamente non banali, pensati dalla religione mediante il regno. Con una fede che nel suo sapere, in quanto tale sapere, ha annientato proprio tutte le illusioni della fede mitica. Perfino la meta più perspicua nel contesto inquieto e mobile dell'incipiente società senza classi non può venir raggiunta se il soggetto non va oltre il bersaglio. I grandi maestri della religione in questo loro fondamento di intenzionale - non esaurito da tutto ciò che esso ha di illusorio - hanno sentito che gli uomini sono chiamati a cose assolutamente inaudite e tutto veniva a ciò riferito. Solo i pretonzoli sulla base di questo troppo di non-presente hanno difeso il troppo poco di presente, ma sono stati pretonzoli, non pietre dello scandalo, addormentatori, non uomini che vegliano. Sono stati loro a fare della fede cristiana un oppio per il popolo, loro a gettare l'infinito valore dell'uomo, insegnato dalla Bibbia, nell'aldilà, totalmente nell'aldilà, dove non morde più e non danneggia il disvalore terreno. Hanno presentato la giusta distribuzione dei beni ultraterreni come aggiunta rispetto all'ingiusta distribuzione dei beni terreni; col che la pecorella tosata era consolata. La pretesa, gigantesca annunciata, di ciò che è a noi adeguato, l'hanno tenuta ferma nell'aldilà allo scopo di tenerla lontana dall'aldiquà. Della fede hanno fatto immagini fisse dell'aldilà invece di immagini ribollenti dell'aldiquà, che eccitano alla piena esistenza e ne tengono desta la volontà. La via va oltre i pretonzoli, ma non oltre la fede per cui si crede, poiché essa appartiene alla via, come coraggio e veglia

estrema. E' l'atteggiamento con cui il sapere del futuro viene non solo capito ma anche voluto e applicato contro un dubitare vile o miope. E anche la fede che viene creduta, dunque la fede in contenuti, è qui pertinente in modo estremamente giustificato, in quanto fede che si intende di ciò che germoglia, di ciò che è ancor sempre incompleto nel mondo. Quest'ultima fede non è in alcuna contrapposizione pensabile al sapere, ma non è nemmeno superflua accanto a esso, bensì esprime contenutisticamente il fatto che l'essenziale non è ancora per nulla squadernato davanti agli occhi. Poiché il meglio è ancora in voga, occorre avere anche fiducia in esso perché riesca.

Destino ineluttabile e destino rivolgibile ovvero Cassandra e Isaia

E certamente impossibile agire se il fuori è aperto da ogni lato. Poiché allora tutto è possibile, il che è come dire che tutta la vita diventa imprevedibile, dunque inquietante come uno spettro. In questa circostanza si potrebbe comunque *osare* ancora qualcosa; ciò ha fatto il cavaliere quando le avventure lo attiravano proprio lì dove le cose non sembravano andare in modo giusto. Tuttavia perfino l'ardimento, proprio questo, diventa impossibile quando non è più possibile altro che *l'ineluttabile*, che nel senso autentico della parola si chiama destino. Anche i greci, in tante cose arditi e senza paura, hanno convalidato questa malia, come qui si può di nuovo dire. Il non capito, il non dominato delle forze naturali e sociali è comunque il primo fondamento del sentimento del destino. L'autentica fede nel destino può allacciarsi a poteri sotterranei (Tyche, Parche), ma quando è sviluppata presuppone innanzitutto il mito astrale e in modo che l'uomo non vi compaia. Per cui l'uomo non produce alcun movimento suo contro quelli delle costellazioni e contro la loro malia. Nell'antico Oriente il destino è determinato in maniera del tutto astrale dalla posizione dei pianeti, dal sole, dallo zodiaco; l'astrologia caldea ha solo sviluppato quel che da Babilonia in qua era proprio di tutta la cerchia culturale dell'epoca. Le non influenzabili stelle non solo mostrano, bensì formano e figurano il destino non influenzabile ma solo leggibile o interpretabile; il dio Enlil, l'amministratore delle «tavole della storia», percorre la sua orbita a nord dell'equatore celeste. E i greci, i cui dèi avevano forma umana e non di stella,

lasciarono in compenso che il destino, la *Moir*a, dominasse anche sugli dèi. C'è bensì il passo omerico in cui di fronte ai lamenti degli uomini Zeus si giustifica e dichiara: «Solo da noi, così gridano, viene ogni male e tuttavia / si creano da soli, gli sciocchi, contro il destino la loro miseria» (*Od.*, I, 33 sg.), però il fato si dipana, come mostra la saga di Edipo, anche senza colpa, scorre meccanicamente, unicamente come messo in moto e dunque inesorabile. E di fronte al destino gli dèi stessi hanno rispetto agli uomini il solo vantaggio di conoscerlo; hanno una prescienza di ciò che è inflitto dalla *Moir*a, però una prescienza inefficace. Sulla base di questo sapere Hermes può mettere in guardia Egisto e predirgli la fine, non di più; Zeus stesso diventa impotente spettatore quando Sarpedone, suo figlio, viene trafitto da Patroclo secondo il decreto del destino. A Cassandra, che condivideva con gli dèi il dono di conoscere il destino, la caduta di Troia era nota come fatto compiuto. Essa era già decisa prima della nascita di Paride, prima che Elena ne venisse rapita, prima ancora che la guerra cominciasse; nessuna penitenza dei troiani, che per di più non avevano nessuna colpa, poteva evitare la fine. Questa è la *Moir*a, un essere che sovrasta ciecamente ogni azione, così massiccia e immensamente greve da spezzarla. Per i greci proveniva da un ordine diverso da quello dei loro dèi; perfino con l'ordine più antico, quello matriarcale degli dèi della terra e della notte, il *fatum* era legato solo blandamente come figlio della notte. Per questo legame gli mancava ogni bontà e ogni pietà, gli mancava il grembo nella tomba, il rientro nel preordinato inteso come dimora. La *Moir*a è il semplicemente ineluttabile nella dispartatezza; e così davanti a essa non solo l'intelletto si ferma ma il sangue si gela.

Non ha senso agire in tali circostanze, perfino se il primo passo è libero. Solo i greci sopportarono questa loro *Moir*a, poiché solo loro possedevano una forza di superficie sufficiente a rimuovere l'abisso. Davanti a questo gli uomini non sono strumenti di un volere divino, né Edipo né Cassandra possono fare o addirittura cambiare alcunché. Il destino stesso non è una volontà nemmeno nella misura in cui esso è *mediato*, e per imporsi, o anche solo per mostrarsi, la *Moir*a non ha bisogno di strumenti. Almeno di quelli che abbiano da eseguire qualcosa autonomamente o anche solo per incarico: proprio l'ironia del destino greco mostra quanto poco conti qui il modo o la direzione dell'agire *umano*. Questo elemento

totalmente demonico, anzi nemmeno demonico, ma perfino in tale prospettiva ancora troppo disinteressato e meccanico, distingue anche la Moira dall'apparentemente affine che si trova su terreno biblico o nelle sue vicinanze: dalla kismet di Maometto, dalla predestinazione di Calvino. Entrambe hanno a soggetto un Dio che viene definito buono ed entrambe sentenziano su uno scopo in ultima analisi buono, indiscutibilmente buono. E' un decreto, anche se insondabile, e una guida, anche se estremamente superiore. Certo però *tutta la contrapposizione* alla fede extrabiblica nel destino e al *quietismo* che in ultima analisi ne viene suggellato non è rinvenibile nelle dottrine dell'impotenza. La contrapposizione compare definitivamente solo *nella Bibbia stessa* e precisamente nel rapporto in cui sono i *profeti israeliti con Cassandra* e con ciò che vi è connesso. Il contrasto mostra al tempo stesso quanto lo spazio aperto che il messianesimo rappresenta muti il Dio della fede anche in vista di ciò che da lui viene decretato. Ora infatti ciò che è decretato o il destino non è più affatto tirannico nei confronti dell'uomo, come invece nella Moira e anche nel mito astrale. Il destino può essere invece completamente cambiato: soprattutto Isaia ne insegna la dipendenza dalla *morale* umana e dalla sua *decisione*. Questa è la contrapposizione attiva all'indovino greco, soprattutto alla visione unicamente passiva e disperata di Cassandra: nella Bibbia il destino sta sulla bilancia e il peso che dà la decisione finale è l'uomo stesso. Certo non in tutti i profeti e neanche ovunque in Isaia il destino è considerato moralmente modificabile. A volte anche qui la sciagura in arrivo è considerata una cosa definitiva, che già pende dal cielo con catene di ferro; penitenza significa allora contrita disponibilità ad accettare la punizione. Ma il destino inesorabile, che presso i greci era la regola, nella Bibbia è l'eccezione; proprio il primo passo, quello verso la conversione morale, *rovescia il fato*. Si consideri dunque ora uno dei passi biblici più istruttivi al riguardo: cioè lo *stupore del profeta Giona* per non aver capito la sua differenza rispetto a Cassandra. Giona era stato infatti inviato ad annunciare a Ninive la fine dopo quaranta giorni, ma quando la città fece penitenza e perciò la sciagura non ebbe luogo, ciò lo irritò, a torto, molto (*Giona* 4, 1), come se alla gente di Ninive egli avesse detto il falso, mentre invece alla conversione del popolo segue subito la conversione di Jahvè (*Gr.* 18, 7 sg.; 26, 3 e 19): qui il destino stesso esita ancora. Esso

dunque non è categorico ma integralmente ipotetico, e la condizione da cui dipende è posta in modo doppio. Una volta è posta nella libertà umana, la cui forza si presenta chiaramente nel passo di Giona come opposizione al destino. Ma poi questa libertà si getta nello spazio aperto, che corrisponde alla fede in un Dio del tempo, in un Dio con la direzione dell'«Io sarò colui che sarò». Allora il destino non appare nemmeno lontanamente così statico come la Moira; il nuovo è per l'immutabile una cattiva dimora. E' bensì vero che nei profeti il loro Jahvè, quale ente creduto attivo, che scatena guerre, abbatte regni, manda e toglie piaghe, diventò spesso un po' un destino. Nessuna religione, nemmeno con tanto inserimento personale in quello che fin qui è stato l'aldilà, poté condurre alla soglia in cui il destino può venire svelato come una cosa che gli uomini stessi si sono tirata addosso. E anche le cause puramente morali, da cui i profeti lo mostrano diretto, sono esse stesse manifestamente mitiche. E la causalità del destino la indicavano solo a fatica; nel libro di Giobbe questo tipo di spiegazione è completamente scardinata. E ciononostante con questo inserimento morale nella modalità del destino venne avviata una *contromossa della libertà*, che si distingue in modo estremamente notevole da Cassandra, dalla semplice prescienza inerme, dalla cosiddetta profezia extrabiblica. In Giona, e consapevolmente in Isaia, al disopra del semplice *prévoir* viene tirato in ballo un prevenire, con conversione e non solo con lamentazione; con distoglimento, non con decreto divino. Tutto ciò è esplicitamente rivolto contro il fatum, anzi velatamente contro il suo signore, portato sempre più alla giustizia.

Dio come ideale utopicamente ipostatizzato dell'uomo ignoto; Feuerbach, e ancora cur Deus homo

Le cose accadute rimpiccioliscono nella lontananza, quelle sperate ingrandiscono. Esse si nutrono del bisogno che se ne ha ed esse crescono poiché stanno alla fine di qualcosa. Non è il loro essere presente a crescere poiché questo, se viene pensato lontano nello spazio, è invisibile, se viene pensato lontano nel tempo, non è ancora affatto presente. Ingrandito dall'accentuazione della fine e dalla posizione finale è unicamente ciò che non è ancora stato mai e in nessun luogo, in breve, una perfezione che corrisponderebbe

utopicamente al bisogno della speranza. Al vertice dell'ideale c'è stato da sempre il divino, o perché agli dèi è permesso ed è possibile quel che all'uomo non è permesso né possibile, o perché essi sono privi di situazione e incedono in sé beati. Fa comunque una differenza decisiva, rispetto al modo di essere dell'ideale, se una religione determina la sua lontananza come essenzialmente spaziale oppure come essenzialmente temporale. Se la lontananza è essenzialmente spaziale, allora l'ipotesi di un essere presente di Dio prevale potentemente sul suo essere meramente ideale; sebbene quest'ultimo non manchi mai del tutto. Ma se la lontananza del divino è essenzialmente temporale, nel senso di uno sfondamento che avviene solo alla fine dei giorni, allora l'essere ideale, in quanto non divenuto manifesto, prevale in modo decisivo su quello ipotizzato come presente; sebbene quest'ultimo di nuovo non manchi in nessuna religione, per quanto forte sia lo «Io sarò colui che sarò». Mentre il Dio nello spazio, nell'alto spazio, ha la sua perfezione essenzialmente come essere supremo, per così dire sopra il tetto di tutto l'essere mondano, il Dio che ha per sé il tempo finale mostra il suo essere essenzialmente come perfezione suprema ed è apocalitticamente diverso da ogni specie di essere del mondo presente. Dal Dio spaziale del mito astrale procede dunque una via al panteismo, nella misura in cui questo è venerazione del totum della presenza; dal Dio dell'esodo, al contrario, il totum fuoriesce proprio dal presente essere del mondo, con chiliasmo. Anche lì dove l'essere di Dio viene tanto sottolineato da allinearne le «prove» (il mito astrale aveva potuto considerarle assolutamente non necessarie); anche nella scolastica cristiana l'Ens realissimum del suo Dio è pur sempre una proprietà dell'Ens perfectissimum e non viceversa. Dio è per essa primariamente la mèta suprema, da cui soltanto - a seguito di un'equiparazione di essere e perfezione, derivata certo da Platone e non da Cristo - il divino consegue come superlativo dell'essere, non soltanto del valore. Ma per la sua essenza il Dio dell'esodo era pensato tanto poco come res finita quanto l'esodo stesso; egli era dunque la quintessenza della perfezione suprema ma non della suprema presenza dell'essere. Ora, ogni mitologia di un essere in vista di un divino, ogni teologia come scienza reale è finita. Ma non è finito ciò che è stato pensato con il divino dal lato della sua speranza e di un contenuto di speranza non alienato, non ceduto al cielo. E' rimasto il profondo bisogno che ha tirato fuori questa stessa speranza, anche se la

speranza non ha più affatto il suo oggetto reale in un Pater noster, qui es in coelis, il suo oggetto solo spazialmente separato in un presunto sovraspazio presente. E molto prima che dall'illuminismo Dio quale reale oggetto presente dell'essere fosse rovesciato, il cristianesimo ha insediato nel vecchio Dio dei cieli l'uomo e le sue esigenze, o meglio il *figlio dell'uomo* e il mistero che ne fa le veci. Feuerbach, e in vari punti Hegel prima di lui, hanno qui solo portato a conclusione quel che è avviato nella domanda *Cur Deus homo?* Feuerbach ha ricondotto i contenuti della religione dal cielo all'uomo, cosicché non l'uomo è fatto a immagine di Dio ma Dio a immagine dell'uomo, o più esattamente dell'immagine guida ideale dell'uomo, di volta in volta data. In tal modo scompare completamente Dio come creatore del mondo, ma viene acquisita nell'uomo una gigantesca regione creativa in cui - con fantastica illusione e fantastica ricchezza al tempo stesso - il divino sorge come immagine umana di desiderio ipostatizzata di ordine supremo. Questa «teoria di desiderio della religione» diventa in Feuerbach la stessa cosa dell'«antropologizzazione della religione» ovvero la soppressione del «raddoppio celeste dell'uomo». Comunque Feuerbach conosce anche l'uomo, il soggetto raddoppiato nella religione, soltanto nella sua presenza finora apparsa e questa solo come astratta e stabile, come presenza del cosiddetto uomo come genere. Manca l'insieme storico-sociale del «tipo» di uomo presente di volta in volta, manca soprattutto la sua non compiutezza. Nella piattezza dell'uomo bourgeois, che Feuerbach ha assolutizzato, i contenuti religiosi decisamente non trovano posto, così come il bourgeois non è mai stato il soggetto che abbia tratto dal suo intimo la ricchezza delle immagini divine. Meno che mai trovano posto nel soggetto staticamente presente di Feuerbach le immagini religiose eversive dello status, quelle chiliastiche dell'«ecco, faccio nuova ogni cosa» e del regno. Manifestamente dunque solo l'*apertura del soggetto e del suo mondo* è in grado di riaccogliere in sé le anticipazioni di una perfezione assoluta allo stesso modo in cui le ha tratte da sé. L'antropologizzazione feuerbachiana della religione presuppone dunque, se la *religione* va antropologizzata, un concetto utopico dell'uomo, non uno staticamente convenuto. Essa presuppone anche un homo absconditus, esattamente come la fede nel cielo portava sempre in sé un Deus absconditus, un Dio nascosto e latente. Sulla res finita bourgeois non si può quindi affatto

riprodurre la res infinita del contenuto ideale religioso, come accade in Feuerbach; perché se anche la religione può essere andata perfettamente d'accordo con l'ignoranza, anzi con la stupidità, mai però con la banalità: i misteri sono l'anti-banale per eccellenza. E non soltanto il *soggetto* deve venir concepito come utopico come esigenza di riavere indietro tutta la pienezza ceduta agli dèi, ma anche la *natura* che lo circonda; essa non può affatto apparire terminata come quella meccanico-materialistica di Feuerbach. Proprio nel tempo non si è ancora manifestato il suo contenuto di significato, esso sta ancora in una latenza utopica come quello dell'uomo. Il regno è esteriorità, non solo interiorità; è ordine, non solo libertà, è essenzialmente ordine di quella soggettività che non è più carica di oggettività come cosa estranea: perciò l'oggettività che ora sta ancora come natura intorno agli uomini, deve essere anch'essa capita e onorata nel suo non-manifesto. La speranza che ha lavorato nella religione e ora ha perso le illusioni, l'ipostasi e la mitologia, intende così, attraverso l'idea del regno, che, come nella possibilità soggettiva, anche al margine di quella oggettiva arda luce utopica. La luce nella stalla di Betlemme e la luce della stella che vi si era fermata sopra sono perciò la stessa identica cosa per un'intenzione religiosa per la quale ciò che dentro germoglia circola anche fuori.

I piccoli desideri li si può dimenticare e alla lunga diventano anche noiosi. Non così i grandi, per esempio l'immagine dell'amata, che non venne o scomparve, viene portata anche nella tomba da chi la nutre. Nell'Ottocento pochi, come già visto, hanno sentito più fortemente e hanno più precisamente collocato il non risolto delle religioni meglio di Feuerbach, di questo importante ateo. Nonostante la strettezza, rigidità e astrattezza in cui mantiene il suo concetto di uomo, Feuerbach è una svolta nella filosofia della religione; da lui comincia l'ultima storia del cristianesimo. Egli infatti non voleva essere soltanto il becchino della religione tramandata - impresa facile cento anni dopo Voltaire e Diderot - ma piuttosto era preso dal problema dell'eredità religiosa. E non era nemmeno un mal disincantato o un inconsequente che nel pensiero non fosse arrivato a granché, come L. Buchner o Moleschott allora. Sapeva piuttosto che permane un residuo nelle pur tanto disincantate affinità, che hanno costruito in modo essenziale il Natale, la cattedrale di Strasburgo, la Passione secondo Matteo. E questo residuo Feuerbach - per quanto

insufficiente egli fosse nel movente e negli orizzonti - voleva sottrarlo mediante l'illuminismo al pretume ultraterreno. Perciò egli fa notare che «nega solo per porre», e inoltre che «disincanta il cielo per rendere importante l'uomo». Come compito viene assegnato, in questa espropriazione dell'aldilà, «di dare finalmente all'uomo quel che è dell'uomo». E con una decisione oggi particolarmente istruttiva Feuerbach dichiara: «Chi di me non dice e non sa altro se non che sono un ateo, non dice e non sa di me praticamente nulla. La questione se un Dio c'è o non c'è appartiene al xvii e XVIII secolo. Io nego Dio, ciò significa nel mio caso che nego la negazione dell'uomo e che in luogo della posizione illusoria, fantastica, celeste dell'uomo, che nella vita reale diventa necessariamente negazione dell'uomo, pongo la posizione sensibile, reale e di conseguenza necessariamente anche politica e sociale dell'uomo. La questione dell'essere o non essere di Dio è per me appunto la questione dell'essere o non essere dell'uomo» (*Werke*, 1846-1866, I, p. XIV). Cosa che in modo più definito suona così: «L'uomo pensa e crede in un Dio solo perché vuole essere Dio egli stesso ma, contro il suo volere, non lo è» (*Werke*, x, p. 290); «Dio è colui che adempie, cioè è la realizzazione, l'adempimento dei miei desideri»; «Dio non è altro che la gioia eterna, ininterrotta posta come essere» (*Werke*, vii, p. 240, p. 251).⁴⁶ Feuerbach elabora dunque in primo luogo i due motivi fondamentali, contrapposti eppure collegati, per la passata formazione di altari: il desiderio di conquistare la nostra essenza e allo stesso tempo la fantastica alienazione della nostra essenza con un prestito al cielo. Ma più duratura di queste due analisi resta proprio la loro esemplificazione, il riversare l'aldilà sull'uomo e sulla terra da cui esso è venuto. Il sospiro formatore di religioni della creatura oppressa e avida di gioia, la scissione dell'uomo, colma di religione, tra la sua manifestazione presente e la sua essenza non presente, tutte queste spiegazioni psicogene e dissoluzioni di un'illusione trascendente non dissolvono del tutto l'origine da cui è nata la trasposizione celeste.

Osservazioni simili valgono addirittura per la tanto più concreta ricerca sulle origini, che concepisce le trasposizioni celesti come riflessi di rapporti sociali di dominio e per di più di relazioni precarie con la natura. Infatti in tale riflesso e nel suo essere possibile in generale si nasconde ancora qualcosa che lo ha proprio allargato *contenutisticamente*, in modo così vario, oltre la parvenza

caliginosa della semplice ripetizione in cielo. E perfino se si riuscirà a sopprimere la miseria umana, di cui la religione era espressione, ma contro cui era altrettanto protesta, perfino se questa sua prima e prossima fonte del motivo di desiderio dovesse essere eliminata, perfino allora resta ancora il *fondo autonomo del contenuto umano*, che, immaginando ma anche anticipando, è stato ceduto all'ipostasi celeste. Di fronte a tale fondo Feuerbach non è affatto negativo: «La religione è la prima, ma indiretta autocoscienza dell'uomo» (*Werke*, vii, p. 39);⁴⁷ di più: «La coscienza dell'essere infinito non è altro se non la coscienza che l'uomo ha dell'infinità del suo proprio essere, ovvero: nell'essere infinito, oggetto della religione, per l'uomo è oggetto solo il suo proprio essere infinito» (*Werke*, vii, p. 372). Né manca un chiaro riferimento all'incarnazione di Cristo: «L'uomo è il Dio del cristianesimo, l'antropologia è il mistero della teologia cristiana» (*Werke*, vii, p. 434); cur Deus homo, questa domanda e possibilità presente solo nel cristianesimo, resta dunque anche per Feuerbach problema e al tempo stesso chiave della religione. L'inserimento del sé nel trascendente viene dereificato e letto al contrario: come un riprendere indietro il trascendente e introdurlo nel sé, al modo che già Hegel aveva precisato nella sua filosofia della religione: «ciò di cui l'uomo è divenuto cosciente in tutta questa storia è che l'uomo è immediato Dio presente, veramente tale che questa storia, come lo spirito la comprende, è la rappresentazione stessa del processo, la rappresentazione di ciò che l'uomo, lo spirito è» (Hegel, *Werke*, 1832, XII, p. 253).⁴⁸ Occorreva ancora soltanto l'eliminazione dello spirito, dunque l'antropologizzazione radicale, per portare il cielo al fronte dell'esistenza umana e farlo abbracciare dai misteri di questa. Di modo che appunto i contenuti religiosi non sono totalmente chimere per l'ateismo antropologico, ma «non sono quello che sono nell'illusione della teologia -non sono misteri stranieri ma autoctoni, i misteri della natura umana» (*Werke*, vii, p. 15). Questa frase indica la verità in Feuerbach, una verità che invano egli, come figlio di un'epoca piatta, cerca di dissimulare con ristrettezze d'orizzonte come la seguente: «Nel campo della natura ci sono ancora abbastanza cose incomprensibili, ma i misteri della religione, che nascono dall'uomo, questi li si può conoscere fino all'ultima radice». Di tali limiti, provenienti dal soggetto bourgeois dell'antropologia feuerbachiana, va preso atto, soprattutto come messa in guardia da

ogni piatta secolarizzazione della religione, ma essi scompaiono davanti all'immanente cristianità, all'homo homini Deus nell'ateismo così come Feuerbach lo concepisce. Così la piattezza dell'illuminista da strapazzo viene sempre spezzata in forza dell'umano, che non è più debole o più privo di misteri della natura. Per cui in Feuerbach può comparire nonostante tutto questa frase da vero conquistatore nel campo della religione: «La fede nell'aldilà è la fede nella soggettività libera da tutti i limiti della natura - di conseguenza la fede dell'individuo in se stesso» (*Werke*, vii, pp. 252 sg.).⁴⁹ Questo è lo sfondo, da non dimenticare, dell'immanenza umanistica in senso radicalmente progressivo, radicalmente ereditante. Poiché questo senso non è concluso; al contrario, secondo le parole di Marx esso è «lo sviluppo delle forze produttive umane, dunque lo sviluppo della ricchezza della natura umana come fine in sé». Ma la *religione in eredità* (meta-religione) diventa coscienza dell'ultima funzione utopica in toto: questa è l'umano oltrepassare se stessi, è il trascendere in alleanza con la tendenza dialetticamente trascendente della storia fatta dagli uomini, è *il trascendere senza alcuna trascendenza celeste ma con la comprensione di questa quale anticipo ipostatizzato dell'essere-per-sé*. E' questo futuro ancora ignoto negli uomini, non l'elemento già utilizzabile e presente in loro, che era essenzialmente inteso attraverso le mutevoli ipostasi celesti. E così i fondatori di religione hanno posto sempre più l'humanum in Dio, cioè hanno contornato sempre più l'incognito umano con figure dell'aldilà sempre più prossime. Perciò tutte le denominazioni e designazioni di Dio sono state gigantesche figurazioni e tentativi di interpretazione del mistero umano: intese alla nascosta forma umana attraverso ideologie religiose e nonostante queste ideologie. Con l'immagine umana presente le ipostasi di desiderio, per non dire quelle utopiche visionarie, manifestamente non si coprivano: esse erano sia più inquietanti sia enigmaticamente più familiari dell'immagine umana di volta in volta presente, dell'immagine guida umana di volta in volta dominante. Ciò che è allo stesso tempo familiare e totalmente altro, come segno dello strato religioso, dagli dèi animali fino al Dio unico e potente, fino al Dio salvatore, diviene comprensibile solo come *proiezione interpretativa dell'homo absconditus e del suo mondo*. Il dio animale mescolava in volto cose selvatiche, orride, cupe che nessun uomo ha. Il Dio potente, col caratteristico superlativo della sua natura (nemo potest contra

Deum nisi Deus ipse), apportava lo sconvolgente dell'infinito, il cielo di tuoni senza confini, una tirannia che, di nuovo, nessun uomo ha e che invece rientra nella compiuta esagerazione della proiezione religiosa, in questo superlativo, in questo superante. Infine il Dio di salvezza, nella figura del figlio, è pura domesticità, tale però da condurre con sé l'elemento superante e precisamente come allontanamento katexochen della paura per tutti i battezzati, che al loro vecchio Adamo hanno aggiunto la proiezione di Cristo. Il superante in questa ultima forma si dà immediatamente alla speranza come il meraviglioso, come se il vero nocciolo dell'incognito fosse dolce. Perciò «la speranza non lascia andar niente in rovina» (Rm. 5, 5); anzi: «Ritengo che la sofferenza di questi tempi non valga la magnificenza che deve essere rivelata in noi» (Rm. 8, 18); anzi: «Quel che nessun occhio ha visto e nessun orecchio ha udito e non è entrato in nessun cuore umano, Dio l'ha preparato per coloro che lo amano» (1 Cor. 2, 9). Tutte queste sono trasformazioni antropologiche della religione, che in crescente profondità sono altrettante religioni dell'anthropos ignoto e sorgente dall'ignoto: «Finché arriviamo tutti a un'unica fede e conoscenza del figlio di Dio e diveniamo un uomo perfetto, nella misura che conviene alla piena maturità di Cristo» (Ef. 4, 13). Similmente, la speranza cristiana era che tutto fosse uomo redento, compresa la natura trasfigurata; in cui non brilla più né sole né luna ma la sua lampada è l'agnello. E nessuna critica antropologica della religione rapisce la speranza su cui poggia il cristianesimo; essa sottrae a questa speranza unicamente ciò che la sopprimerebbe come speranza facendone oggetto di fiducia superstiziosa: la mitologia del suo adempimento, raffigurata, convenuta, insensatamente irreali, ma ipostatizzata come reale. La critica riconduce i contenuti religiosi al desiderio umano, comunque al più grande e più radicale, a quello che alla lunga non diventa mai inessenziale, non essendo esso nient'altro che l'intenzione rivolta all'essenza. Questa essenza può venir frustrata, mitologicamente tale frustrazione è pensata come inferno, ma la sua non-frustrazione era pensata mitologicamente come divenir Dio. Dio appare dunque come *ideale ipostatizzato dell'essenza umana, non ancora divenuta nella sua realtà*; egli appare come utopica entelechia dell'anima, così come il paradiso veniva immaginato come entelechia utopica del mondo di Dio. E' una scoria scientifica porre quest'idea di Dio come reale; è una

fantasticheria mal disincantata porre questa mitologia divina, poiché non reale, magari come prodotto reale a una qualche fine dei giorni, con il surrogato di religione del facimento di Dio, nel senso lirico del primo Gorkij o addirittura di Rilke o anche nel senso della filosofia della natura di Bergson: il mondo sarebbe una macchina per produrre dèi. In questo modo non porta salvezza un disincanto che all'idea di Dio toglie solo la realtà, lasciandola però sussistere con tutta la sua forma mitologica, come ideale fisso, collocato in un postulato. E' la dottrina di Kant; essa contiene bensì una fortissima coscienza utopica, espressa nella forma morale del postulato, ma non disturba il Dio del catechismo, che lascia sussistere come «unità di ogni realtà», posta come idea regolativa. Invece l'antropologia feuerbachiana della religione ha rimesso il cur Deus homo sui piedi - e ciò che dal cielo può essere portato in terra costituisce un profondo aldiquà. L'idea di Dio, *la cui trascendente irrealtà nel passato come nel futuro viene presa sul serio*, viene adempiuta come ideale unicamente attraverso la sua dissoluzione antropologica, una dissoluzione comunque diversa, completamente diversa da quella che opera nell'esistenza umana elaborata finora, durante la preistoria umana. Barth, ovvero l'eteronomia teistica, chiama le grandi manifestazioni religiose «imbuti di caduta», i quali mostrano che ha avuto luogo una rivelazione. Feuerbach, ovvero l'autonomia atea, concepisce invece e nell'unico modo giusto queste manifestazioni, quelle bibliche in testa, protuberanze le quali mostrano che ha avuto luogo una totale estensione di desiderio dell'humanum e un pari tentativo di dar senso al mondo. Sì, invece delle tante *speranze* singole nelle grandi religioni venne tentata la *speranza stessa*, che doveva comprenderle e centrarle. Ma in tutto e per tutto nient'altro che come ens realissimum e ciò con un riflesso da sudditi di proskynesis e trono. La verità dell'ideale di Dio è unicamente l'utopia del regno, e presupposto di questa è appunto che nessun Dio resti in alto, dal momento che comunque lì non c'è, né ce ne fu mai nessuno.

Ricorso all'ateismo; problema dello spazio in cui Iddio venne immaginato e utopizzato

Ma quanto erano forti le forze che hanno posto un aldilà. Come

apparve ovvio per tanto, tanto tempo che il mondo fosse attraversato da spiriti dall'alto in basso. Con quanta tenacia si è conservata, per uomini educati nella conservazione e tali rimasti, l'immagine di colui che troneggia nell'aldilà. Lì circola anche molta abitudine e mancanza di serietà, ma proprio l'abitudine imbottisce qui d'ovatta sentimenti vaghi, così che questi appaiono più spessi di quel che davvero sono. Veramente oggi nessuno, nemmeno l'uomo più pio, crede a Dio come duecento anni fa ci credeva anche il più tiepido e perfino il dubbioso. Tuttavia le forti forze del desiderio o i desideri di soluzione che si sono conservati anche come ipostatizzati, nella consuetudine e nel loro organizzato tramandarsi, cioè nella forma della chiesa, consentono pur sempre un tiepido teismo. Altrimenti non sarebbe affatto possibile - nel gigantesco mondo prosastico borghese - che la chiesa ci fosse ancora. Che ci fosse come eccezione nella regola atea, certo come eccezione che suole intendersi assai bene con questa regola dovunque occorra conservare il mondo prosastico borghese nei suoi fondamenti capitalistici. Fino alla vittoria dell'illuminismo borghese l'ateismo non era la regola, ma un'eccezione stupefacentemente strana. Per di più così complicata che è discutibile se l'ateismo greco, romano, indiano possa essere inteso nel senso odierno di questo concetto. Già le diverse forme mondo degli dèi nel negato rendono diverso lo spazio vuoto che ne risulta: il no a Giove è diverso da quello a Brahma, per non dire a Jahvè. E per quel che concerne quest'ultimo no, pur sempre affine a quello odierno, nella Bibbia il pericolo dell'ateismo viene comunque ricordato non più di tre volte. Innumerevoli erano i pericoli della «apostasia» verso altri dèi e di contro l'ateismo compare, se non tardi, almeno con timidezza. Non viene nemmeno denunciato come lotta, professione, liberazione ma piuttosto come una specie di dimenticanza: «Hanno negato il Signore e detto che non c'è» (*Gr.* 5, 12), o come modo dell'uomo orgoglioso, che non chiede di nessuno (*Salmo* 10, 1), o dello sciocco che non ha sufficiente intelligenza per questa domanda (*Salmo* 14, 1 sg.). Ma nel frattempo le domande su Dio sono diventate sufficientemente astute per rendere positivo l'ateismo come un presentarsi di ciò che è stato trasferito o svalutato dalla fede in Dio. E in questa positività concordano addirittura tutti gli ateismi, indipendentemente dalla specie di Dio che in essi viene espunto: essi sono concordi nel dire che con la negazione del reale trono di Dio cessa la paura e nullità

umana davanti a esso. Il convincimento che l'epoca del dispotismo, dunque della paura eteronoma, stia per finire unifica ateismi abissalmente differenti, come quello di Lucrezio, quello della filosofia samkhya (su cui poggia Buddha), quello della mistica del figlio dell'uomo (nella misura in cui fece sparire Jahvè), quello di Feuerbach. Il respiro di sollievo di Lucrezio torna quasi uguale nell'illuminismo del diciottesimo secolo nonostante le differenze nella configurazione del gran signore detronizzato; ed Epicuro, il materialista, diventa per Lucrezio nella scienza ciò che Prometeo era nel mito. Da qui la positività che riempie tutti gli ateismi, come l'esprime Lucrezio nel suo poema didascalico: «Allorché sulla terra la vita umana si offriva miseramente agli occhi, oppressa sotto il peso della religione, che orribile a vedersi mostrava il capo dalle regioni celesti minacciando i mortali, per primo un greco, un mortale, osò guardarla in faccia e resisterle; né la fama degli dèi, né i fulmini, né il cielo coi suoi brontolii minacciosi lo atterrirono; ma anzi maggiormente egli sprona il valore del suo animo così da bramare di spezzare per primo le porte sbarrate della natura» (*De rerum natura*, I, vv. 62-71). Tale liberazione dalla paura sembra contraddire la liberazione del tutto diversa che è collegata con la natura di desiderio della *religione stessa*, con l'ipostasi della propria perfezione di desiderio a Deus Optimus Maximus. Ma nessun ateismo che liberi dalla paura ha mai liberato dai contenuti di desiderio e dai tesori di speranza della religione, tranne che nella sua forma più misera e totalmente negativa, nel materialismo volgare dell'Ottocento, che solo per il suo filisteismo culturale si tenne lontano dalla completa perdita di questi contenuti di speranza e dunque dal nichilismo. L'ateismo rese invece immanenti questi tesori trascendenti; con Feuerbach li portò, in tutta riflessione, nell'uomo. Quel che dunque scomparve in questo ateo importantissimo, su tale punto però per nulla capito, e quello da cui ci si liberò, era sempre di nuovo la posizione di realtà del perfectissimum, tale che esso sorgeva quale oppressivo troneggiare a danno dell'uomo, come quell'essere in alto in assoluto, che è proprio del cesarismo, e con cui naturalmente poteva collegarsi anche una somma di non-tesori puramente ideologica, pertinente solo alla *chiesa dei signori*. Ma per quel che concerne la vera e propria critica feuerbachiana della *religione*, è senz'altro *Giove* ottimo massimo che l'ateismo essenzialmente abolì, non lo stesso contenuto di desiderio di un *Optimum Maximum*. Ed è

essenzialmente la posizione reale di mistero umano e perfectissimum, trasferita superstiziosamente in un aldilà, quella contro cui l'ateismo fa valere la sua immanenza, contro cui pone il proprio spazio aperto, dapprima come vuoto. Ma il suo vuoto non è nell'immanenza; al contrario questa, mentre i tesori sperperati nel cielo venivano in essa riacquisiti, acquistò un significato maggiore: acquisì il Totalmente Altro della profondità antropologica. Il significato della natura nel senso di Lucrezio non si è conservato come definitivo; ed era altrettanto poco una credibile cosa definitiva il mito astrale, da cui è stata tratta la devozione al mondo. Ma il significato del *regnum humanum nella natura* è definitivo e l'ateismo ne ha ereditato niente di meno che tutto l'impegno personale dei fondatori nel mistero religioso, e dunque il più potente positivum religioso. Ovvero, con piena coscienza del paradosso, che qui costituisce la cosa stessa, quando dichiarò di essere mediatore fra se stesso e il padre, Gesù era diventato lui stesso il padre, e quando dichiarò di essere lui la vite e la comunità i tralci, parlò nello-spazio, ripulito di Dio, di un'antropologia mistica; la mistica del figlio dell'uomo gli ha sempre tenuto dietro in questo ingresso in Jahvè, anzi di più, in questo esodo dal Dio dell'esodo. Qui non c'è posto per un'hybris piatta o anche demonica, qui dove il sursum corda tiene testa alle ipostasi. E proprio a causa di questa resistenza la mistica del figlio dell'uomo, fin dentro l'antropologizzazione di Feuerbach, permane, anche e proprio se il Deus Optimus Maximus non abita al disopra delle stelle: l'ateo, che ha concepito come indicazione di un contenuto umano non comparso quel che è stato pensato con il nome di Dio, non è un anticristo. Né lo è chi vede il contenuto umano non comparso legato a quello utopico della natura, che circonda gli uomini con l'apertura molto più ampia e ribollente del suo incognito: «Intuisci il tuo mistero, mondo?» è un grido tanto cristiano e precisamente apocalittico quanto il vecchio «Intuisci il creatore, mondo?» è mistico, nonostante l'inno alla gioia, in cui si trova. Perciò tale elemento utopico è e resta irreligioso essendo nettamente meta-religioso, cioè rientra proprio nell'*ateismo* venuto e finalmente capito nelle sue profonde dimensioni; ma il concetto di ateismo, secondo il suo ultimo positivum, è il regno della libertà. A tal fine esso mantiene il mondo aperto in avanti e in cammino; a tal fine ha spazzato via Giove e il trono e lo spettro di un effettivo ens realissimum, creante e avvolgente il mondo. Quel che un

tempo si indicava con Dio non indica alcun fatto, proprio nessuna presenza troneggiante, bensì tutto un altro problema, e la possibile soluzione del problema non si chiama Dio, ma regno.

Le cose quaggiù alla lunga non si sono mostrate così caduche come quelle lassù. L'uomo eredita i tesori dell'aldilà nella misura in cui questi sono tali e non semplici caricature di quel che non si è capito. Perché certamente insieme con l'ipocrisia e l'imbroglio dei signori venne rispecchiata nell'aldilà anche una pia ignoranza, non soltanto un mistero che è e resta tale; con esso si mescolò l'ignoranza. Sulla fede imbrogliata e il suo smascheramento dice perentoriamente Engels: «Affinché le condizioni sociali esistenti potessero venir toccate si dovette strappare loro l'aureola». Sulla pia ignoranza e anche sul mitologico nella fede Engels dice, senza però esaurire l'argomento: «Agli inizi della storia sono anzitutto le potenze della natura quelle che subiscono questo riflesso... Ma presto accanto alle forze naturali, entrano in azione anche forze sociali, forze che si ergono di fronte agli uomini altrettanto estranee e, all'inizio, altrettanto inspiegabili, e li dominano con la medesima naturale necessità delle stesse forze della natura. Le forme fantastiche nelle quali in principio si riflettevano solo le misteriose forze della natura, acquisiscono di conseguenza attributi sociali e diventano rappresentanti di forze storiche» (*Anti-Dühring*, Dietz, pp. 393 sg.).⁵⁰ In tal modo alla «selvaticità primitiva» si aggiunge la «superiore insensatezza», comunque come coscienza religiosa assai prescientifica. Tutto ciò è geneticamente giusto e tuttavia, come notato, non coglie il motivo propulsore che riempie in modo così ricco di dolore, di immagini e di speranza quella che non è certo soltanto «superiore insensatezza» delle religioni superiori. Infatti dalle ombre gigantesche dell'ignoranza sono sensibilmente diversi l'albeggiare delle profondità di desiderio e dei loro tesori e chi smaschera le prime non vede ancora le seconde. Esse sono così diverse, per fare un esempio, quanto il mito degli dèi del fiume o della città dal tao di Lao-tzu o come il racconto di un Dio che ha creato Eva dalla costola di Adamo, dalla profezia di Isaia sul futuro Monte Sion. Salvabile, ereditabile dopo una reformatio in capite et membris è dunque unicamente il contenuto di desiderio e la profondità della speranza, che, attraversando l'ignoranza o la mera fantasticheria sono apparsi in immagini religiose. Essi vengono recuperati per un soggetto umano, per un possibile soggetto della natura, per un albeggiare

dell'incognito in entrambi. Però proprio per l'ateismo, dopo che sul suo positivum antropologico-utopico non dovrebbero più esserci dubbi, resta quest'*ultima domanda*: che succede *con lo spazio vuoto*, lasciato, o anche non lasciato, dalla liquidazione dell'ipostasi di Dio? Appartiene anch'esso all'ignoranza, è solo chimera come l'ipostasi stessa, che vi si è collocata come apparentemente reale? Se il duca cade, deve seguirlo il mantello? E il problema del luogo nel quale e oltre il quale l'immaginazione ha posto gli dèi, è un falso problema, che si elimina da sé con la fine della parvenza religiosa? Questo luogo e spazio è dunque solo virtuale come l'immagine riflessa in uno specchio piano: c'è tutta la lunghezza della sala, tutta la veduta che si ha da una finestra, col campanile lontano miglia, ma la superficie dello specchio è piatta, dietro di essa non si trova niente di tutta la prospettiva. O invece, il vuoto in cui le illusioni divine sono state proiettate è presente, almeno come vuoto? Anzi già il semplice specchiare e rispecchiarsi non esigono, per poter accadere, qualcosa che non è a sua volta parvenza se raddoppia dando una parvenza, cioè uno specchio? Non si ripete così nel problema, o anche falso problema, del luogo religioso tutta la crux del sensualismo unilaterale o dell'economicismo su un altro piano? In modo che proprio per le introiezioni o illusioni va posto un campo peculiare, per quanto da valutare, contro cui si scagliano il sensualismo o l'economicismo e che entrambi vogliono rimuovere. La crux divenne visibile quando al vecchio detto che Locke aveva citato da sensualista: «Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu», con acuta malignità Leibniz aggiunse: «excipe: nisi ipse intellectus» (*Nouveaux essais*, II, 1 § 2). Dunque i sensi possono anche aver dato tutto all'intelletto e senza loro esso può anche essere un foglio del tutto vuoto: ma i sensi non hanno dato anche l'intelletto; al che si può sensatamente aggiungere, per quel che riguarda l'economicismo: niente può essere nella sovrastruttura che non fosse nella struttura economica - con l'eccezione della stessa sovrastruttura. E lo stesso vale per la sovrastruttura nella sovrastruttura, per la divinizzazione religiosa delle immagini di desiderio, perfino delle oscure forze naturali e storiche: un campo, uno spazio vuoto, un topos specifico deve esser metodicamente presupposto e obiettivamente preordinato, se le immagini religiose di desiderio e perfino di ignoranza, anzi addirittura le immagini di un'autentica relazione misteriosa, a proposito dell'incognito, devono essere proiettate al modo in cui sono state effettivamente

proiettate nella storia della religione. Da questa corrispondenza al corollario leibniziano risulta dunque che il problema dello *spazio religioso di proiezione in sé e per sé, non è uno pseudoproblema* ed esso, sebbene assolutamente non una realtà nel senso di una presenza fattuale, non è *nemmeno una chimera*. Esso non è una realtà o addirittura una realtà suprema nel senso della teoria platonica dei due mondi, con la caducità di tutte le apparenze e il vero essere delle idee eterne, in un eterno luogo uranico. Tutt'altra cosa però - e precisamente nell'unità materiale del mondo - è un che di tenuto aperto per una futura realtà possibile, non ancora decisa, in tale spazio vuoto; come tale esso è di conseguenza un vuoto solo nella sua prima determinazione e per nulla affatto lo stesso che un nulla bell'è deciso. Niente poi sarebbe più sbagliato, se si prende l'ateismo con serietà obiettiva e non soltanto antropologica, niente poi sarebbe più sbagliato del mettersi a tirar conseguenze in base a una fede nello spazio vuoto, in cui non si può rinvenire proprio nessuna specie di essere, nemmeno il correlato di un essere utopico invece di quello di Dio, di un non-ancora-essere che sia uguale al regno. Una pura fede nello spazio vuoto può o disperare da nichilista oppure rallegrarsi febbrilmente perché le sono scomparsi contemporaneamente senso e Dio; per cui poi l'umanità, circondata dalla notte nichilista, può certo essere solo fosforescente o, circondata dal vuoto pneumatico, essere fluorescente come in un tubo di Geissler. Ma le cose non stanno così; proprio lo spazio vuoto ripulito dalla certezza dell'essere possiede il vuoto, come va rammentato, solo come sua prima determinazione, e possiede invece *fermentazione, aperta sfera d'azione* per il soggetto umano - e anche per un soggetto, per nulla liquidato, della natura circostante - subito come seconda determinazione. Perciò anche Feuerbach, in anni tardi, dovette significativamente interrompere la sua troppo pura antropologia, cioè in questo caso il suo idealismo soggettivo riguardo al mondo religioso di desiderio. Non poté fare a meno di trovare qualcosa, se non nello spento aldilà, almeno nella natura ugualmente sdivinizzata, di trovare pur sempre qualcosa che non rende più tanto svincolata la proiezione. Poiché è la natura che per lui è compartecipe della proiezione religiosa, ci sono degli oggetti, precisamente della sensibilità esterna, che si aggiungono alle mere immagini di desiderio. Perciò per il tardo Feuerbach della *Theogonie* gli dèi non sono soltanto esseri di desiderio, ma al

contempo anche esseri naturali: «Il desiderio è certamente l'origine della religione, l'origine degli dèi e il desiderio stesso come tale proviene dall'uomo; ma l'oggetto del desiderio procede dalla natura esterna, dai sensi... Gli dèi come tali non sono forze naturali o corpi naturali divinizzati e personificati; essi sono la personalizzazione, l'autonomizzazione, l'oggettualizzazione di sentimenti, sensazioni, affetti, ma di affetti legati ai corpi naturali e destati o provocati da questi» (*Werke*, IX, p. 221, p. 331). Fin qui, istruttivamente, un Feuerbach finalmente oggettuale; il senso dell'oggetto è qui riferito a una religione naturale, di conseguenza agli oggetti sensibili in essa, che sono rimasti anche dopo l'espunzione della loro divinizzazione. Se invece il senso dell'oggetto viene riferito alle religioni umanistiche, che veneravano il loro Dio nell'aldilà della natura, allora non restano oggetti propri, cioè appartenenti all'aldilà, ma resta appunto il *topos aperto del davanti-a-noi*, il novum in cui le serie dei fini umani seguitano a scorrere mediate. In questo topos sono stati proiettati i miti della perfezione ma, finché il suo accesso non è sbarrato, possono anche accadere realizzazioni delle tendenze verso di esso, se non in esso. L'accesso al topos verrebbe sbarrato solo se vi si imponesse realmente il nulla nel vero senso di questo concetto, di questo anti-concetto, cioè come nulla della dottrina definitiva, senza alcun ribollimento ancora possibile né utopia reale, senza correlato di speranza nel vuoto. Questo autentico nulla e la sua inanità sono indubbiamente latenti nello spazio vuoto dell'ateismo, tanto quanto il Tutto o l'adempimento attraverso il regnum humanum o regno; solo che è deciso altrettanto poco quanto il Tutto. La *latenza del nulla* si annuncia, nel tempo che gli uomini hanno ancora, quale vanificazione, annientamento, sfera d'azione di ciò che si chiama il male. Nello spazio che gli uomini hanno ancora, la medesima latenza del nulla si annuncia come decadenza, molteplicità sregolata, caos minaccioso. Ma allo stesso titolo nell'annunciata apertura del mondo si annuncia la *latenza del Tutto*, stavolta in modo che dall'annientamento può risultare un annientamento di ciò che è insufficiente, e dalla molteplicità una molteplicità della pienezza che si qualifica ed esperimenta. Ma soprattutto lo spazio utopico, già riempito dagli dèi, si dà a conoscere, e positivamente, nel *topos dell'ordine* che tiene insieme i contenuti di speranza antropologicamente divenuti e la loro libertà. Quest'ordine, come è già risultato a proposito delle utopie

sociali (cfr. p. 612) e come è qui chiaro per la filosofia della religione, è il vero e proprio regno nel regno della libertà: *ma tale pertinenza al regno non sarebbe da ultimo intenzionabile se il campo delle ipostasi religiose non fosse più durevole delle ipostasi religiose in questo stesso campo*. Niente e Tutto, caos e regno si trovano in equilibrio sulla bilancia del vecchio campo delle proiezioni religiose; ed è il lavoro umano nella storia che influenza possentemente il piatto del nulla o del Tutto. Sì, non solo l'ordine che tocca alla speranza del regno, ma anche il caos che mostra il minaccioso nulla era anticipato nel vecchio spazio religioso ed è rimasto nel campo delle proiezioni, se non delle anticipazioni. Poiché lo spazio vuoto che può contenere sia nulla sia Tutto si chiamò *inferno o cielo*; e l'inferno venne pensato come spazio di ciò che annienta definitivamente ovvero di Satana. Il satanico è la paura, l'annichilimento totale, la mancanza totale di contenuto, la chiusura che fugge nel vuoto definitivo in cui è chiusa. La realtà finora operante contiene a sufficienza tali elementi annichilanti, tali esplosioni di male originario, ma non ancora come sua vittoria; se tale vittoria fosse esposta e ipostatizzata come definitiva, proprio lo *spazio religioso* si riempirebbe negativamente del principe dell'inferno e di contenuti demoniaci, così come si era riempito positivamente di Dio e di contenuti angelici. Ma anche se sono parimenti espunte le mitologie del principe degli inferi e del re dei cieli, si conserva il topos, stavolta come il doppio spazio di proiezione e anticipazione che porta le scritte: Lasciate ogni speranza,⁵¹ oppure: La nobile parte del mondo degli spiriti è salva dal maligno. Tutti questi sono dunque *problemi utopici dello spazio derivati dall'eredità religiosa*, essi appartengono a quella strada mondiale del futuro che viene aperta proprio nella più radicale immanenza, in quella dell'incognito antropologico. Essi rientrano nel davanti a noi, in cui il nucleo sia dell'uomo sia della terra, in cui sia il soggetto antropologico sia quello della cifra della natura fioriscono utopicamente fino in fondo oppure non fioriscono fino in fondo. Se senza ateismo non c'è utopia del regno, non ce n'è implicitamente nemmeno alcuna senza lo spazio vuoto utopico-reale, che l'ateismo ha sia lasciato residualmente sia aperto. Proprio l'extraterritorialità dell'incognito presuppone sempre di nuovo, per rischiarare l'incognito, che lo stesso spazio vuoto in cui è crollata l'ipostasi di Dio non sia a sua volta crollato; altrimenti l'extraterritorialità dell'incognito non poggerebbe né sul nuovo

cielo né sulla nuova terra cui rinvia. Il regno del rischiarato incognito della profondità umana e del mondo: a quella volta e da nessun'altra parte ha camminato tutta la storia delle religioni; ma il regno ha bisogno di posto. Così grande che tutte le estrinsecazioni e le estensioni finora avutesi non bastano, ma anche così piccolo, così intensivamente compenetrato che solo la porta stretta della mistica cristiana vi accenna. L'ideale cristiano non sarebbe ideale se non piombasse immediatamente in questo paesaggio dell'incognito, ma come in un *paesaggio* velato. Questo ideale è anche migrato con i tre saggi di tutto l'Oriente; essi hanno dimenticato le proprie stelle a vantaggio di quella sulla capanna, ma da tutte le precedenti religioni hanno anche portato doni, incenso, mirra e oro, hanno consegnato la tradizione, insieme con la fine dei miti di estraneazione, al luogo di nascita dell'attimo che infine si tocca. La stella è andata fino alla capanna in cui Dio finisce - non nel nulla, ma nello spazio, che da qui in poi si libera, del cur Deus homo e che è lo spazio della possibile identificazione di ciò che in generale germoglia e nasce nell'uomo e nel mondo. A tale scopo e a tale fine lo spazio vuoto della religione è e resta non chimera, sebbene lo fossero tutti gli dèi che vi erano. L' homo absconditus conserva dunque una sfera che resta preordinata e in cui, se non perisce, può intendere il suo più radicale apparire nel suo mondo squadernato.

Fermati-dunque nello strato religioso: l'unità dell'attimo nella mistica

Proprio il meglio è prossimo, lì dove non lo si suppone. Il qui e ora torna pertanto in questo *sommo luogo*, ha da dire il suo essere-per-sé. Tutti gli sguardi intensivo-utopici, con le loro linee guida morali, musicali, religiose, riconducono all'oscuro dell'attimo vissuto; infatti lì germoglia il fermentante Tutto e lì è ancora utopicamente nascosto a se stesso e non divenuto. Ogni singola strettoia intorno al contenuto di speranza di un essere-per-sé si avvicina all'attimo, con un tentativo sempre più intenso di determinare questo fondamento intensivo. Il tentativo più penetrante è religioso, nel senso dell'inserirsi dell'uomo nel mistero: l'ultimo aldilà è il nostro più vicino aldi-qua, la nostra prossimità più immanente. Questa però non è altro che ciò che si

muove nell'attimo di volta in volta vissuto e non ancora arrestato alla felicità, non ancora distillato come oro. «Fermati dunque, sei così bello»: l'adempimento di questa speranza diventa da ultimo religiosamente la *stessa cosa della mistica*, o, più esattamente, come l'Adesso o nunc aeternum nella mistica. E precisamente di quella che si è innalzata al terreno divenuto ricco di soggetto, al terreno umanizzato della religione: in quanto religione che conosce lo *sprofondamento* e non soltanto, anzi proprio non più, l'*orgia*. L'orgia religiosa, certo, anch'essa spingeva l'invasato oltre la statura fino allora avuta, gli dava forze e capacità che sembravano provenire da un'oscura radice. L'ebbrezza rendeva addirittura così uguali ai suoi dèi di ebbrezza che gli sciamani, così come gli iniziati di Dioniso, si sentivano tutti «divinizzati». Ma l'inserimento personale è qui così esterno a se stesso come lo sono gli dèi in cui esso si pone e penetra; sono gli dèi della natura non ancora provvisti di materiale umano. Perciò l'orgia fiorisce soprattutto nelle religioni primitive e astrali, fra sciamani e sacerdoti di Baal, non però nelle religioni umanizzate, o solo al loro margine. Soprattutto la mistica cristiana è *sprofondamento* senza alcuno spumeggiante essere-fuori-di-sé, proprio il tipo di sprofondamento che dovrebbe corrispondere al più profondo affetto della vicinanza in forma di un riversamento del soggetto in Dio, di un riversamento di Dio nel soggetto. Il rumore del finire-fuori-di-sé o dell'essere-fuori-di-sé cede così al silenzio di un divenire-per-sé, la selvatichezza cede alla «potente abitazione del proprio sé», come si è espresso il mistico e poeta boemo Daniel Czepko. L'io individuale, come semplice parte di ciò che è transeunte e molteplice, dunque del nulla che si comunica, qui sprofonda; questo sprofondare è sia condizione sia tratto fondamentale, sempre nuovamente testimoniato, dell'esperienza mistica. Diventar liberi dal proprio individuale essere-così come pure dalla molteplicità di tutte le cose, questo abbandono di tutto è la via principale per trovare tutto, cioè per trovare l'unità dell'essenza col vero sé. Lo sprofondamento mistico è perciò contatto con la divinità (con l'essenza invece dell'apparenza) attraverso l'eliminazione della molteplicità, dunque attraverso la semplificazione; questa consente tutto come unità di tutto. Il sé non più individuale di questa unione i neoplatonici tentarono di evidenziarlo in una funzione peculiare, attivamente concentrata della coscienza: Plotino ad esempio nella suprema *συνεσις*, che come intuizione contiene al tempo stesso la

suprema συνθεσις, così come questa sintesi culmina nella suprema απλωσις ovvero semplicità. Ed è questo fondamento di forza, di sé, di identità in assoluto che si viene sintetizzando, in cui da allora ogni sprofondamento afferma il suo divinizzarsi, nei tre gradi della purificazione, dell'illuminazione, dell'unione. Qui è il luogo dell'autodivinizzazione più per niente ebbra, che anzi appare sovraiperconsapevole, per il quale in seguito dai mistici medievali sono state tentate le più penetranti denominazioni.

Sono tutte denominazioni di uno sfiorato essere-per-sé: intimum, summum, apex mentis in Riccardo da San Vittore, sentimento, fondamento, piccola scintilla dell'anima, corimbo della età, fortezzità in Meister Eckart. «Se tutto l'uomo», dice Eckhart, «fosse come la piccola scintilla, sarebbe insieme non creato e non creabile, sollevato nell'eternità oltre il tempo». Santa Teresa del Bambin Gesù chiama questa stessa cosa, in cui sembrava avvenire la sua divinizzazione, grembo dell'anima e ne elenca i singoli soggiorni; tutte queste denominazioni di luogo sono tra loro affini. E affini, cioè trapassanti gli uni negli altri, diventano anche gli atteggiamenti o accessi a questa fortezza, che si chiamino ardore o luce, amore o contemplazione, attività o passività; nell'unio mystica hanno cessato di essere alternative. Il problema del primato della volontà o dell'intelletto, che divise tutta la scolastica cristiana, nella mistica diviene irrilevante per gli stessi scolastici: il Doctor ecstaticus Ruysbroeck, il Doctor angelicus Tommaso, da mistici non disputano più; l'amore per l'Altissimo, la visione dell'Altissimo diventano identici nel mistico Maximum. Similmente è superata la differenza tra soffrire e fare, tra passività e attività, che scambiano i loro volti nel summum mentis. Il Nuovo Testamento contiene questo doppio unitario del lacerare e del venir lacerato nella compenetrazione dell'umiltà e di un'aggressione come questa: «Dai giorni di Giovanni Battista a oggi il regno del cielo soffre violenza e coloro che fanno violenza se ne appropriano» (Mt. 11, 12). La mistica però vede dialetticamente l'umiltà e l'attività, e non appena questi atteggiamenti hanno conseguito la massima forza li fa capovolgere e trapassare l'uno nell'altro. La mistica cristiana è senz'altro dedizione a Dio, sciogliersi in Dio, però in modo che in questa passività operi al tempo stesso l'aggressione di tutto un altro sciogliersi: cioè la redenzione da Dio. D'altra parte la mistica cristiana è senz'altro irruzione in Dio, anzi travolgente coscienza di un apex mentis, di

una lancia dello spirito che trapassa Dio. Tuttavia quest'attività si ripiega nuovamente a dedizione nello stesso attimo, in modo che Dio faccia del suo padrone un servizievole supporto, anzi un supporto che appaia esso stesso assolutamente retto da potenze superiori. In tal modo nella fortezza mistica si fondono i dualismi che poggiano sul consueto mondo di io e non-io. E proprio quest'appoggio scompare nell'unione mistica perché questa fa scomparire perfino il più netto dualismo: la fortezza non ha più pareti divisorie tra io e non-io, soggetto e oggetto, soggetto e sostanza; essa è costruita senza alterità. Niente più alterità, questa è stata infine l'illusione gigantesca anticipatoria di tutti i mistici, tuttavia un phantasma utopicissime fundatum. Il cuneo che scinde il mondo in soggetto e oggetto viene psichicamente tolto dai mistici; per cui qualunque specie di separazione sembra soppressa. Avviene così l'ingresso nell'immediatezza dell'attimo quale ingresso tanto indiviso quanto perfettamente esoterico; si ha l'ingresso in un attimo che per l'esperienza mistica non si trova più nel tempo. Tempo e attimo non sono mai stati così prossimi, addirittura così compenetrati come l'eternità e questo attimo. *Nunc stans* ovvero *nunc aeternum* diventa dunque il suo nome, un nome in cui i contrari apparentemente più tesi, attimo ed eternità, tornano a scambiarsi, in perfetta unità dialettica. Il Dio della mistica era il *Dio di questo nunc aeternum*, e di conseguenza il *supremo Dio dell'attimo*; «Ora è in esso Sempre», «Qui è Ovunque». E anche i contrari Dio e non-Dio si sopprimono; anch'essi appartengono alle oggettività al di fuori della fortezza. Dio muore al momento in cui nasce nel *nunc aeternum*; per Eckart Dio è pertanto il mero nulla, cioè il Tutto diventato privo di predicati.

Tante teste, tante sentenze; ciò ha un ampio raggio di validità e divide. Però non divide più se le teste chiudono gli occhi, cioè se si verifica una situazione di estasi fiduciosa. Lo spumeggiare e lo sprofondare di certo non si incontrano, tranne che al margine; solo lì appunto l'orgia può scatenarsi. Ma, nel resto, per lo sprofondamento tutto ciò che separa e che è stato tracciato dai figli del mondo consueto si è fuso in un *'alleanza*. Scompaiono qui i confini tra i popoli così come scompaiono, del tutto e soprattutto, quelli tra forme di fede. Perciò proprio il rivoluzionario tra i mistici, Thomas Münzer, dall'unità di un'illuminazione senza scrittura poté ricavare l'unità di un'internazionale attraverso tutte le separazioni. Ebreo, turco, papista, luterano, per Münzer tutto ciò

fa parte delle lettere del mondo, non del riversarsi dello spirito: «Io predico una fede cristiana che è uniforme in tutti i cuori degli eletti sulla terra. Se per tutta la sua vita uno non avesse mai udito né letto la Bibbia, potrebbe da solo, attraverso l'imparziale dottrina dello Spirito, avere una schietta fede cristiana, come l'hanno avuta tutti coloro che senza alcun libro hanno scritto la Sacra Scrittura. Se noi cristiani dobbiamo ora essere concordi e unanimi, *Salmo 72, con tutti gli eletti fra tutte le divisioni o stirpi di ogni fede*, dobbiamo sapere come deve sentirsi uno che è stato educato fin dalla giovinezza tra gli infedeli e che ha sperimentato l'opera giusta e la dottrina di Dio senza tanti libri». Ugualmente per quel che riguarda la mietitura nella cristianità, la divisione del grano dal loglio: «L'eletto amico di Dio esulta di una gioia meravigliosa quando suo fratello arriva come lui alla fede con un avvento simile al suo. La chiesa attuale è al contrario proprio una vecchia mezzana, ma il tempo del raccolto è ormai qui» (*Esplicita messa a nudo della falsa fede*, 1524). Questa è l'*unità* in cui la mistica vedeva tutti i suoi figli, un'unità che superava le religioni, operando un taglio tra fedeli ed eletti attraverso le singole religioni. Vi appartiene comunque il grande movimento popolare, che era cominciato dalle guerre degli albigesi nel xii secolo e che culminò nella guerra contadina tedesca: la moltitudine degli eletti, come già la comunità degli apostoli, circolò come *unità nel popolo*, non tra i preti al servizio dei padroni, per non dire tra i principi. A procedere da questa unità venne anche superata la solitudine in cui si era mossa ancora la mistica di Ugo e Riccardo di San Vittore nel xii secolo, la solitudine dell'anima col suo dio (*Soliloquium de arrha animae* s'intitola una significativa e fondamentale opera di Ugo da San Vittore). I gradini della scala celeste uscirono dalla psicologia, il libro del viaggio dell'anima verso Dio venne trasformato a opera del primo profeta della mistica gotica, Gioacchino da Fiore, in un movimento della storia stessa, nella dinamica dell'ultimo vangelo. *Tutta quanta l'umanità* compie ora - a gloria dei puri e a rovina degli impuri - il movimento verso la mistica adeguazione a Cristo come movimento verso il terzo regno; essa oltrepassa i regni della legge e della grazia e consegue la plenitudo intellectus (cfr. pp. 583 e sg.). E lo stato di questa pienezza dello spirito corrisponde esattamente alla divinizzazione di cui la mistica cristiana circondava i suoi illuminati; corrisponde dunque alla comunità di una Pentecoste universale. Ovvero, come i fratelli dello spirito

perfetto, una setta mistica dell'epoca di Eckart, descrivevano questo tempo futuro o terzo, del tutto nel senso di Gioacchino ma anche del tutto nel senso dell'estasi antecedentemente solitaria: «Nel terzo tempo lo Spirito Santo si dimostrerà come fiamma, come fornace dell'amore divino, come cantina di ebbrezza spirituale, come farmacia di spezie divine, di oli e unguenti spirituali, come una continua predizione di gioie spirituali, attraverso cui non soltanto in semplice conoscenza ma in esperienza gustabile e afferrabile si vedrà la verità del Verbo di Dio fatto carne» (cfr. Hahn, *Geschichte der Ketzer im Mittelalter*, 1847, II, p. 465). Anzi, all'unione umana della «conoscenza» se ne unisce in Eckart una per così dire cosmica, cosmogonica: il movimento della mistica verso Dio non è soltanto automovimento, autoconoscenza, autorivelazione di Dio, attraverso cui egli si dispiega dalla sua «natura non naturata» a «natura naturata», ma è, appunto per questo, anche la stessa cosa che il processo del mondo. E come l'anima mistica, che secondo la sua più intima natura è Dio, dall'alienazione del mondo torna al fondamento originario, al Dio da riconquistare, così in forza di questo «venir meno del divenire» tutto il processo del mondo torna al fondamento originario: un ritorno dell'essere, attraverso la conoscenza e il raccoglimento, al suo fondamento. La funzione mistica diventa qui funzione della stessa svolta del mondo: la scintilla mistica arde, invece che in mera solitudine, sul luogo della scissione di alterità e identità. Questi infine sono grandissimi modi dell'unificazione; ma tutti provengono dal sentimento rivoluzionario del riunirsi, dal sentimento dell'unità degli eletti, in cui nel pieno cristianesimo ereticale lo sprofondamento si è alleato col chiliasmo. Fino a esso si spinse, nella mistica sociale, anche cosmicamente ampia, la gloria che senz'altro scaturì dall'uomo nel suo sfondamento verso Dio, fuggendo come da una prigione. Era infatti semplice gloria impedita, quella che arde e si sprigiona nella scintilla, la libertà dei figli di Dio come dopo il giudizio universale; questa libertà crede di esserci già oggi e in questo oltrepasamento si sente libera perfino da Dio come da un oggetto. *La gloria del nucleo nella prigione del suo mondo inadeguato* fonda così in ultima istanza la mistica unità «fra tutte le divisioni e le stirpi di ogni fede». Indubbiamente le unioni della mistica non torneranno nella vecchia forma e il lampo in cui l'indescrivibile viene attuato non aprirà più alcun cielo da cui si precipitino giù le metaforiche glorie. Ma nella profondità di

questo entusiasmo c'era sempre l'intenzione di un'irruzione dell'autocontatto, del contatto fondamentale in un regno il quale non dovrebbe contenere altri misteri se non quelli umani e nessun altro ordine se non quello di un Corpus Christi con vite e tralci. Il regno della mistica cristiana era costruito sulla misura del figlio dell'uomo, con l'attimo improvvisamente aperto come sua mangiatoia. Questo nunc stans, in quanto emergente sul qui e ora, è così poco aldilà da essere il più prossimo aldiquà; *e così il nunc stans dei mistici significa, letteralmente e centralmente, la stessa cosa del «fermati dunque, sei così bello»*; solo nel problema del nunc stans questa meta faustiana ha la forma e il contenuto della *identità in esso segnata*. L'utopia perfetta o utopia della perfezione, che la religione ha posto in cielo, rimbalza qui sul nucleo degli uomini come sul problema-soggetto della natura. Nunc stans è pertanto la formula di precisione dell'immanenza più immanente, cioè per il mondo temporalmente così lontano e ancora assolutamente non deciso, senza alcuna possibile alienazione.

Miracoli e miracoloso; l'attimo come punto base della Nike

Spesso uomini pii hanno diffuso intorno a sé una peculiare timidezza. Sembravano possedere forze strane, tanto essi agivano sul popolo. Queste forze le si riteneva magiche, miracolose, e in quanto tali oltre la misura umana. In parte l'esibizione di magia doveva impressionare e conquistare coloro che non potevano venir conquistati da una predica perché non la capivano affatto. Ma in parte, al disopra di questo effetto spettacolare, nel far miracoli agiva una volontà eversiva. Essa cercava di scardinare non soltanto le abitudini soggettive ma anche obiettive, dunque il consueto nesso delle cose. Entrambe le cose, la magia propagandistica come quella obiettiva, si trovano anche nell'Antico Testamento. La prima quando Aronne supera i maghi egizi con un bastone che alla fine inghiotte i loro. La seconda quando Elia, «con la testa fra le ginocchia», si presenta in tutto e per tutto come uno stregone africano della pioggia (1 Re 18, 42 sgg.). Certamente le notizie sui miracoli nell'Antico Testamento vengono date per lo più in via accessoria, come se non fossero del tutto pertinenti o lo fossero solo mediatamente. Perfino leggende mosaiche così fantastiche come quella delle dieci piaghe o addirittura dell'aprirsi del

mar Rosso fanno solo da cornice all'impresa carismatica maggiore: la guida fuori dall'Egitto. Questa relativa subordinazione, anche il conclusivo dileguarsi dei miracoli nell'Antico Testamento, poggia su due motivi, non più presenti nel Nuovo Testamento. Il primo è che la redazione sacerdotale della Bibbia sotto Esdra, alla fondazione dello stato teocratico ebraico, respinse sia l'antica credenza popolare magica, che cresceva selvaggiamente ed era estranea alla legge, sia anche la volontà di muoversi in essa. Probabilmente molte relazioni di miracoli scomparvero allora, soprattutto se vi erano connessi interventi che agivano in senso sovversivo o addirittura migliorativo rispetto a Jahvè. E poi il modello del profeta è cambiato: mentre Elia mostra ancora molto di taumaturgico, di magico-orgiastico come uno sciamano o un prete di Baal, già con Amos, cento anni dopo, comincia la forma dell'utopia con puro compito visionario e presto anche di un'utopia che si mette a scrivere. Il linguaggio tonante subentrò alle cose miracolose, il miracolo stesso, irrinunciabile per la propaganda religiosa, si ridusse al contatto visionario; ciò in maniera particolarmente distinta nel sacerdote ed esperto della scrittura Ezechiele. Finché comunque nel Nuovo Testamento il figlio prediletto della fede tornò a premere tanto selvaggio quanto ingenuo, con gran dolore dei teologi liberali di oggi Gesù si presenta senz'altro con caratteristiche magiche: guarisce i paralitici, trasforma l'acqua in vino, con cinque pani e due pesci fa mangiare cinquemila uomini, caccia i demoni della malattia e risveglia i morti come Elia. Rivenne cioè fuori il fondamento popolare, e con esso il folclore del miracolo, senza curarsi di sadducei e farisei. Perfino evangelisti come il medico Luca: l'autore di cultura ellenistica del vangelo giovanneo non sopprimono le narrazioni di miracoli, ma aggiungono loro un senso spiritualistico riferito a miracoli ancora superiori. Il miracolo dei pani viene riferito all'ultima cena (Gv. 6, 35); la guarigione del cieco a Cristo come luce del mondo (Gv. 9, 30); così l'elemento fuggevole e singolare di questi miracoli scompare, essi devono tornare a vantaggio dei ben più che cinquemila uomini occasionali o del singolo cieco. E da questa possibilità di interpretazione diversa risulta già chiaro che non era solo una primitiva sfera magica a essersi ridiffusa nel Nuovo Testamento per opera di contadini e pescatori. Ma anche determinazioni del tutto nuove, soprattutto queste, eccitavano il miracolismo: Gesù come Messia,

Gesù e il regno dei cieli ormai prossimo. Questi sono i due miracoli fondamentali che fondarono i minori, che ci si aspettava da Gesù e che egli stesso sentiva come suoi «segni». In luogo del primitivo senso del miracolo, ancora legato alla magia, ne emerse qui uno *nuovo, escatologico*: i miracoli sono i *segni* dell'avvento della fine. Ma di per sé, senza questo sfondo, le tante narrazioni di miracoli concernenti Gesù non si collocano su una pagina diversa da tutte le altre nella storia, sia nella storia della superstizione e della sua psicosi di massa (credenza nelle streghe), sia di quei processi parapsichico-parafisici per i quali non c'è ancora una spiegazione e un inquadramento. Capacità parapsichiche come una vista a distanza, parafisiche come la telecinesi e cose simili vengono riferite, a torto o a ragione, anche dal difuori delle religioni, e al loro interno molte storie di miracoli del Nuovo Testamento fioriscono altrettanto bene tra i sacerdoti di feticci. Leggendo come la trasformazione dell'acqua in vino potrebbero essere raccontate anche della maga Medea proprio come le si tramanda del maestro del Padre nostro e del discorso della montagna; del resto il Faust del racconto popolare ha fatto zampillare il vino perfino dal legno. Un libro satirico ebraico del medioevo su «Gesù l'impiccato», esaminando questi miracoli isolati, non sa perciò dire molto altro se non che Gesù avrebbe imparato la magia in Egitto e così ingannato Israele. Ma appunto il novum, con valori completamente diversi, consiste nella *pretesa messianica* e nello *sfondo apocalittico*: «Ecco, faccio nuova ogni cosa»; i miracoli di Cristo vivono di questo e solo di questo. Compresi i miracoli ancora così primitivi, perché anche questi appartenevano al Messia e al tempo finale, appunto come «segni» e non solo come miracoli (Gv. 7, 31). E soprattutto è decisivo che anche gli interventi magici, nel Nuovo Testamento sempre escatologicamente mirato e ambientato, nel loro specifico posto garantiscono una trasformazione molto maggiore, cioè quella nel *miracoloso*: dall'acqua si fa il *vino del miracolo*. Gesù stesso aveva spiegato queste enormità come segni del Messia e del regno che si avvicina; riferendosi a Elia come a un precursore di Cristo, non come a un mago più antico. Da qui la risposta alla domanda di Giovanni, se sia lui quello che deve venire o se occorra aspettarne un altro: «I ciechi vedono e gli storpi camminano, i lebbrosi diventano puri e i sordi odono, i morti risorgono e ai poveri viene predicato il vangelo» (Mt. 11, 5). Da qui la risposta ai farisei e sadducei: «La sera dite che l'indomani sarà

bello, perché il cielo è rosso. E al mattino dite che oggi ci sarà un temporale, perché il cielo è rosso e nuvoloso. Ipocriti, sapete giudicare l'aspetto del cielo e non sapete giudicare anche i segni di quest'epoca?» (Mt. 16, 2 sg.). I segni di quest'epoca riunivano processi che apparivano tanto lontani come la guarigione degli storpi e la predica del vangelo ai poveri; quest'ultima dunque era intesa anch'essa come reale e trasformante, come fine della fatica e dell'oppressione in un nuovo eone. Gesù colloca con tanta decisione la trasformazione concreta al disopra di quella meramente interiore e invisibile, che in lui è possibile la seguente stupefacente domanda: «Che cosa è più facile, dire al paralitico: ti sono rimessi i tuoi peccati, oppure: àlzati, prendi il tuo letto e cammina?» (Me. 2, 9). La domanda contiene la risposta, e cioè: «Ma affinché sappiate che il figlio dell'uomo ha il potere di rimettere i peccati sulla terra, disse al paralitico: Ti dico àlzati, prendi il tuo letto e va' a casa» (Me. 2, 10 sg.). E poiché il paralitico poi si alzò, per i fedeli era data una conferma della fede che, secondo il paragone di Cristo stesso, era ancora al disopra del potere di rimettere i peccati. Un'unica linea materiale, che non resta interiore, corre dal dovere di guarire il paralitico fino alla fede divenuta proverbiale, che smuove le montagne: montagne, non psicologie. Tutto ciò nel segno finale del *miracolo fondamentale* creduto e legato fenomenologicamente alla manifestazione del Messia: *l'apocalisse*. Il miracolo come eversione dello stato abituale consegue perciò in Gesù l'espressione più radicale; poiché esso ha in più il novum stesso e vuole sempre essere già nuovo cielo, nuova terra in piccolo. Certo, l'abituale nesso delle cose come lo si percepiva ai tempi e nell'ambiente di Gesù è del tutto inconfrontabile con quello causale conforme alla legge naturale, con cui dal sedicesimo secolo il concetto di miracolo contrasta. La scienza dei nessi era già altra che nel cristianesimo della scolastica, per quanto quel mondo apparisse ancora abitato da demoni e ancora retto da Dio e dai suoi angeli. Ma il mondo di Gesù era quello del dualismo mandeo-persiano, con Satana come signore di questo eone, col regno della luce quale regno del nuovo eone immediatamente imminente. Il Messia è colui che porta l'incendio del mondo, così come nel libro giovanneo dei mandei lo spirito della luce dice al suo figlio unigenito: «Sii mio messaggero, va nel mondo delle tenebre, in cui non c'è alcun raggio di luce» - *solo contro questo mondo e i suoi nessi terribili* accadde l'interruzione del

miracolo. Ciononostante essa accadde unitariamente come interruzione, e per di più visibile, accadde soprattutto a vantaggio della visibilità particolare e rappresentativa di un ordine totalmente cambiato, appunto quello del miracoloso. Di conseguenza la natura miracolosa di Cristo, al di là della sua immagine temporanea e mondana, è unita in due punti principali con quella ancor oggi immaginabile: *in quello formale dell'interruzione, in quello materiale del contenuto assolutamente buono*. Ed essenziale resta anche che i miracoli non venivano considerati interiori ma tendevano a mutazioni afferrabili di tipo esterno, la salvezza che deve apparire tramite loro avviene passando per il mondo. Perciò Tommaso definisce proprio il miracolo cristiano, a differenza della mera predica cristiana e del mutamento sensibile, nel seguente modo: «Miraculum est *effectus sensibilis*, qui divinitus fit praeter ordinem totius naturae» (3 *Contra gentiles*, c. 101). La remissione dei peccati, perfino la transustanziazione, Tommaso non le annoverava perciò tra i miracoli, poiché esse non sono effetti percepibili sensibilmente. E anche dopo che non si credette più affatto all'imminenza del regno dei cieli, dunque in tutta la scolastica, il miracolo risiedette sempre nel punto di frattura del mondo naturale, nel punto in cui un pezzo visibile del mondo visibile visibilmente salta. Da tutto ciò risulta infine: per quanto il miracoloso sia nel frattempo decaduto a banale occultismo oppure si sia svelato per tale, per quanto seguiti a vivere ufficialmente solo nella propaganda e negli affari del cattolicesimo, in vergini isteriche e in miserevoli porte del cielo del tipo di Lourdes, altrettanto significativamente il concetto di miracolo contiene tuttavia, oltre alla sua trascendente superstizione, *il concetto di salto*, per nulla superstizioso, *discendente dalla fede dirompente*. Proprio il concetto di salto è stato imparato a procedere dal miracolo; in un mondo causale puramente meccanico, in un mondo che contrasta in ogni forma col miracolo, il concetto di salto non aveva dunque posto, ma lo aveva in un mondo non più statico né più concepito come finito. Qui ovviamente il salto, quale capovolgimento mediato in modo strettamente dialettico, mostra la propria legittimità, dunque non è affatto collocato, se interrompe il progresso puramente meccanico dell'uguale, in una intermissio legis e basta, come il miracolo mitico definito dalla scolastica. E a maggior ragione, a seguito della ovvia eliminazione di tutti i fattori trascendenti, manca qui

ogni «stato di eccezione», nel cui spazio senza legge una volontà trascendente possa porre qualcosa d'impossibile in terra. Ciononostante quando sul salto qualitativo e sui suoi prodromi Hegel scrive che qui qualcosa «viene interrotto dall'apparizione che, come un lampo, d'un colpo, mette innanzi la piena struttura del nuovo mondo» (*Werke*, II, p. 10),⁵² la concezione di questa fulmineità, anche se mediata da una conformità a leggi sui generis, si può credere che non sia senza riferimento al vecchio miracoloso-improvviso quale archetipo fondamentale della fantasia religiosa, soprattutto cri-stiano-avventista. Natura facit saltus: questo almeno è il contributo della vecchia fede nei miracoli a un mondo non più magico e meno che mai sovrastruttura trascendente. L'idea del salto è nata dapprima nel paesaggio apocalittico dei miracoli, anzi lo possiede ancor sempre come sfondo, in una conseguenza di solito trascurata ma non saldata.

E il salto non è l'unica cosa che resta di questo strano fantasma. Se l'acqua diventa vino, ciò provoca un'interruzione solo per chi ci crede. Ma ancora, nell'interruzione vive anche un'altra cosa e questa può fare a meno di ogni magia. Essa resta particolarmente priva di tutto il contenuto impigrito, ma ha a che fare col *contenuto* sperato del miracolo, che si chiama appunto *il miracoloso*. Il suo nome è noto anche a chi è allievo dell'illuminismo e costui, a differenza delle magie che fanno rizzare i capelli, lo prende sul serio. «Io cerco il miracoloso», dice una donna liberale, assolutamente fuori di tutte le cerchie teologiche, la Nora di Ibsen. Lei non lo dice proprio così, ma è inteso il medesimo contenuto insito nel salto radicale. Da qui l'esclamazione di Helmers: «La cosa più miracolosa?», con cui, con un superlativo e un punto interrogativo, si conclude il così poco teologico dramma antifamiliare. Dunque il miracoloso conserva il suo suono d'oro, anche se il miracolistico, di cui riempiva lo spazio interrotto, è completamente sbiadito. Per la verità non ogni contenuto miracoloso riferito e fantasticato apparve meraviglioso, e nemmeno sempre buono. Nella leggenda ci sono anche miracoli punitivi, i più particolareggiati sono le dieci piaghe e la morte degli egiziani nel mar Rosso, quelli più sfaccettati li ha esposti Ovidio nelle sue metamorfosi. Perfino la totale eversione dello status quo ante, che è pensata nell'apocalisse, mostra nel contenuto altrettanto orrore (per i nemici di Cristo) quanto totale gioia. Tuttavia nel contenuto dei miracoli rientra essenzialmente la gioia,

in modo che anche la morte degli egiziani ha dato a quelli che non sono egiziani, uno specifico contributo al giubilo, cioè il giubilo della salvezza o la categoria della vittoria giusta. A partire da qui non vi è differenza tra il canto della profetessa Miriam per quel che concerne il miracoloso della salvezza (*Es.* 15, 21) e il sidereo annuncio, dell'angelo ai pastori, quale risuona ancora anche per l'incredulo dall'Oratorio di Natale di Bach: «Non temete; ecco, io vi annuncio una grande gioia» (*Lc.* 2, 10). Il miracoloso resta così in conclusione il contenuto dominante, anzi unico, dell'interruzione cui si tende nel miracolo. Lo resta con tanta forza che perfino il bene di questo mondo, non soltanto il male o anche quel che a noi è inadeguato, viene pensato come interrotto nel miracolo, nella misura in cui questo contiene *un estremo, dunque la vera natura del miracoloso*. Tale suprema interruzione veniva considerata quella tramite l'estasi mistica e tramite l'elemento che tutto supera e che essa può promettere di contenere nel mezzo del suo attimo, quando questo pare allargarsi a eternità. L'elemento che tutto supera di questa specie, cioè della specie che per sua natura rientra nel miracoloso, è nuovamente significato nella maniera più grandiosa nelle parole paoline: «Quel che nessun occhio ha visto e nessun orecchio ha udito e non è entrato in nessun cuore umano, Dio l'ha preparato per coloro che lo amano» (1 *Cor.* 2, 9). E Paolo parla qui della «nostra gloria», dunque proprio di quel che costituisce il contenuto del più radicale sogno di desiderio, in quanto è anche il più centrale. Tali estremi o anche perfetti eccessi, impostati nella categoria del miracoloso, agiscono comunque rispetto al mondo esistente e finora accaduto quasi altrettanto magnificamente quanto lo stesso far miracoli. Già col miracoloso nella sua più semplice edizione le cose non sono empiricamente messe bene, e con la «nostra gloria» quale utopia che vanifica ogni nullità c'è ancora un bel pezzo di strada. Ma, diversamente dalla superstizione del far miracoli, la fede nel miracoloso è fin dall'inizio una fede della speranza, anzi del paradosso, e non una constatazione obiettivo-reale. Piuttosto (per escludere, qui come dovunque, l'equivoco di un «ideale eterno»), essa non implica una constatazione che si riferisca e possa riferirsi ad altro che allusioni, pre-apparizioni, pre-esperienze o cifre nel mondo obiettivo-reale già presente. Ma se perfino il miracolo ha una verità relativa e riconvertita almeno nel fatto che il mondo si muove per salti (storicamente mediati) e rende possibili degli sfondamenti (senza

nessun'alleanza con una trascendenza o anche interventi trascendenti), il miracoloso ha però in questi salti e possibili sfondamenti una parziale pre-manifestazione e una possibile manifestazione totale della realtà del suo contenuto, finché il contrario del miracoloso, cioè l'invano o nulla, non si è ancora verificato totalmente e realmente. La fede della speranza, col *miracoloso come ancora indeterminato contenutisticamente, ma dal contenuto inequivocabile*, è perciò superstiziosa solo nell'empiria meccanica ovvero, cosa che qui risulta uguale, nell'utopia astratta, ma per nulla nell'utopia concreta e nel suo mondo ancora aperto, dialettico e processuale. Essa è al contrario proprio ciò che nelle religioni non è superstizione; quel che insieme con l'autoinserimento dell'uomo nella trascendenza e sulla base di quest'inserimento dà al fenomeno religioso la sua verità residua, demitologizzata, sorgente non soltanto dalla paura e ambascia e ignoranza ma dall'impulso luminoso. Questa verità vive essenzialmente nel futurum e nel novum storicamente mediati; essa non consiste nella ipostasi, affermata come reale, di un mitologico aldilà; ma certo non consiste nemmeno nell'assai parziale passato di un divenuto interpretato unicamente in senso meccanico-causale. La «nostra gloria»: la sua residenza è e resta anche qui *nell'incognito di ogni attimo vissuto*. Questa è l'eredità del più radicale sogno di desiderio, che come tale è appunto il più centrale: quello dell'intensivo punto centrale di tutto. Quel che si è cercato di determinare e identificare nelle immagini guida e nelle tavole guida, nel contenuto profondo della scommessa di Faust, dunque del vero problema faustiano, nei contenuti autonomi della musica, tanto diretti quanto ancora semimanifesti, questa polifonica produttività di noi stessi ha la sua ultima testimonianza nella unio, cercata dalle religioni, quale unione di attimo ed eternità. Non il tempo ma l'attimo, come quella cosa nel tempo che non appartiene al tempo, comunica con l'eternità, in cui la gioia perfetta ha unicamente la sua misura. Paolo ha in mente la comunicazione di attimo, miracoloso ed eternità quando propone questa straordinaria connessione: «Ecco, vi revelo un mistero: non tutti moriremo ma tutti verremo trasformati; e questo all'improvviso, in un attimo» (1 Cor. 15, 51 sg.). E in ciò il senso-limite non mitologico, sebbene ultimo, suona: la trasformazione nel contrario del morire quale contrario del nulla avviene, se avviene, in un attimo *in quanto tale attimo*. E senza alcun accessorio

di fanatismo: il medesimo momento di movimento, che tira in tutto e al disotto di tutto, che è il non-avere, l'impulso, il desiderio, l'anelito, la domanda nell'essere e allo stesso tempo l'inizio ancora costantemente inadempito di un esserci finalmente a sé adeguato: questo medesimo momento di movimento contiene al tempo stesso il pieno arrivo in se stesso e solo in se stesso, nella misura in cui la verità incide sul suo non sapere o incognito. Nella misura in cui nell'oscura radice del fatto-che del mondo fiorisce il che-cosa finalmente trovato e riuscito del suo contenuto quale cosa autentica e principale - trovata, realizzata e cui si è dato risposta. Lo hic et nunc è dovunque l'essere della domanda, il quale per la propria soluzione secerne le forme processuali adeguate o semiadeguate dell'essere del mondo. Ma solo attraverso il lampo della sua identificazione sorgerebbe quel che in tutto il mondo viene solo accennato e manda un primo irresistibile lucore proprio come miracoloso: la figura dell'identità. C'è un profondo sentirsi a proprio agio nei vecchi luoghi noti; Gerolamo nella cella o addirittura il paesaggio della *Madonna Sistina* rappresentano un riflesso della patria come dopo una rinascita; ma la sua condizione effettiva, la materia «attimo», non ha ancora un presente in alcun luogo, nemmeno nell'emergere di noi stessi nel luogo dell'immagine. *Il miracoloso è il fermati-dunque del tipo più centrale*; solo lì esso ha il suo segno locale. Il miracoloso è il lampo di luce del soggetto come dell'oggetto, accanto al quale non esiste più nulla di estraniato e in cui soggetto e oggetto hanno contemporaneamente cessato di essere separati. Il soggetto è cessato con la sua più vera qualità: il desiderium; l'oggetto è cessato con la sua qualità più falsa: l'alienazione. Questo approdo è vittoria e la dea della vittoria, come l'antica Nike, sta su un punto, quale concentrazione dell'essere, prodotta e raccolta nello e per lo humanum. Su questo luogo terreno di un essere approdato, del mondo come casa, della casa come mondo essa si posa e in esso terminano volo e messaggio. Sì, perfino il miracoloso cessa nel miracoloso: il piede su cui sta la Nike nell'attimo dell'arrivo è - dopo tanta parvenza, pre-apparire, perfino pathos dell'indescrivibilità - esso stesso inappariscnte. Fuori ci sono ancora molte orme e cifre, esse sono estremamente importanti perché gli uomini non sono soli col loro attimo, esso c'è anche in tutti i processi e le forme della natura, anzi esso può essere letto in lungo e in largo solo nelle cifre della natura, solo con l'ampiezza

della natura può essere inteso come regno invece che come semplice assenza di spazio dell'intensità. Ma il contenuto stesso del regno è piccolo proprio perché è così grande; esso è concentrato esattamente come ciò che nella mistica della morale viene chiamato «il sommo bene». Le cifre della natura e il sommo bene sono le ultime testimonianze in cui il nucleo dell'umano si rivela identico col nucleo della terra. Questo nucleo identico è allo stesso tempo quello non comparso, su di esso c'è così poco di convenuto e di esso è apparso con certezza così poco da non essere per nulla certo se esso viene perfettamente manifestato oppure se rinsecchisce. La sua essenza - significata dalle religioni - sta, per questo persistente non apparire, sulla bilancia del minacciante nulla o del riuscente tutto, dell'invano o del miracoloso. Gli Erodotti rinviavano al nulla, gli Orfeo, Zoroastro, Buddha, Mosè, Gesù rinviavano al miracoloso: dipende da questo secolo se almeno quel che è ben raggiungibile diventa reale. Se il regno della libertà che permette un ingresso invece di un esodo può avvicinarsi. La meta di tutte le religioni superiori era una terra in cui fluiscono realmente e simbolicamente latte e miele; la meta dell'ateismo pieno di contenuto, rimasto dopo le religioni, è esattamente la stessa - senza dio, ma col volto scoperto del nostro absconditum e della latenza della salvezza sulla difficile terra.

54. l'ultimo contenuto di desiderio e il sommo bene

La saggezza non consiste nel sapere molte cose, né nel conoscerle a fondo, ma nello scegliere e seguire ciò che ci guida nella maniera più certa alla nostra durevole felicità e vera gloria.

Walter Savage Landor, *Conversazioni immaginarie*

Il messaggio di cifre segrete
occupi il mondo
finché ogni svolta
si riequilibri

Goethe, *Divano occidentale-orientale*

Impulso e nutrimento

Niente è bene in sé se non viene desiderato. Ma niente viene desiderato se non si presenta già da sé come buono. Il dirigersi dell'impulso verso qualcosa presuppone l'impulso ma anche qualcosa che in ciò verso cui si indirizza sia capace di soddisfarlo. Le bacche sono commestibili, il legno invece no, anche se la fame è fortissima. E anche se essa è il cuoco migliore, da sola non ce la fa. Essa è bensì sempre presupposta affinché quella capacità che la sazia agisca nella cosa bramata. Ma la cosa bramata e giudicata buona diventa allora portatrice di un bene. Perciò di una qualità piacevole o che appare piacevole, *adatta* a essere mangiata e simili. Viene giudicato buono ciò che soddisfa un bisogno, e dunque suscita un sentimento di piacere. Tutto il bene è giustamente valore d'uso, che viene goduto, e non valore di scambio o merce con cui si può guadagnare. Ma nessun bene è già buono abbastanza per la brama; per cui proprio da qui, da questa zona, proviene il detto secondo cui il meglio è nemico del bene. Perfino un cibo cui segue subito la sazietà può essere sufficiente, cioè abbondante e nutriente, ma è difficile che non possa venir preparato in modo ancora più eccellente o almeno più raffinato. Un uomo può sempre essere ancora più coraggioso, più generoso, più astuto, ma non può assolutamente essere più puntuale. La puntualità, la più insipida di tutte le virtù, è l'unica che o è perfetta o è nulla. L'alberello che voleva foglie diverse non si sarebbe fermato nemmeno a quelle d'oro. E tuttavia non si è mai potuto respingere la sensazione che il meglio non è superabile all'infinito. Una volta, da una qualunque parte, dovrebbe esserci un «Fin qui e non oltre», non una dichiarazione di rinuncia, come di solito, ma di adempimento. In cui è pensabile un valore principale, che in sé e per sé non oscilla né verso il basso né verso l'alto e a partire dal quale, anzi a procedere verso il quale sono misurabili i beni. Solo questo meglio veniva infine voluto, per lo più per vie tortuose, a volte attraverso presagi.

Tre desideri e il migliore

Che cosa vada fuggito e che cosa cercato, questa è cosa cui pensare sempre per bene due volte. Esso non è ovvio, né nel

particolare né nell'intero che segue. L'uomo brama e desidera per tutta la vita ma deve dire che per quel che vuole in modo incondizionato e assoluto è un semplice profano. Ciò pensano e insegnano anche le fiabe, che si sono occupate di ciò che è meglio desiderare. Nello *Scrigno del tesoro* Hebel racconta come a una giovane coppia la giovane fata della montagna offra a scelta tre desideri che lei esaudirà. Hans e Lise hanno otto giorni di tempo per riflettere per bene, ma «la sera dopo, mentre le patate della cena sfrigolavano nella padella, entrambi, marito e moglie, stavano piacevolmente insieme accanto al fuoco, osservavano come le piccole scintille guizzavano intorno alla padella fuligginosa, ora si accendevano, ora si spegnevano e, senza dire una parola, erano entrambi sprofondati nella loro futura felicità. Ma quando la donna mise le patate arrostiti dalla padella nel piattino e il loro profumo salì piacevolmente al naso - "Oh se avessimo anche un salsicciotto fritto", disse in tutta innocenza e senza pensare ad altro e - ahimè, il primo desiderio era detto. Veloce come un fulmine va e viene, giù dal camino scesero come un misto di aurora e profumo di rose, e un bellissimo salsicciotto si stese sulle patate». Desiderato e avvenuto, a rabbia del marito: «Che ti possa nascere il salsicciotto sul naso», disse, e questo fu il secondo desiderio sbagliato, perché ora non restava altro che il terzo: rivedere la donna di nuovo libera dal salsicciotto. «Pregato, fatto; e i poveri sposi si guardarono, erano lo stesso Hans e la stessa Lise di prima e la bella fata della montagna non tornò mai più». Questa dunque era una successione di desideri immotivata, anche se non si fosse trattato sempre e soltanto di salsicciotti. Nella fiaba di Hauff *Il cuore freddo* al giovane carbonaio Peter Munk il risultato riesce più ricco ma non migliore. «Un carbonaio ha molto tempo per riflettere su sé e gli altri e quando Peter Munk sedeva accanto alla sua carbonaia, gli alberi scuri tutt'intorno e il profondo silenzio dei boschi muovevano il suo cuore alle lacrime e a inconsapevole nostalgia». E Peter disse poi i suoi desideri all'amichevole spirito dei boschi, all'omino di vetro; due sono a scelta, il terzo può venir rifiutato se è assurdo. Peter desidera di saper danzare meglio di tutti, con sempre tanti soldi in tasca come il ricco Ezechiele, quindi che sia sua la più bella vetreria della Foresta Nera, con tutto l'occorrente e il denaro per farla operare. «Nient'altro?», chiede lo spirito dei boschi, e risponde, dopo che Peter ritiene che ci vogliano anche cavallo e carrozza: «Buon senso, sano buon senso avresti dovuto

desiderare, carrozza e cavalli sarebbero venuti da sé». In Hebel la morale era stata in tutto simile, il buon senso era consigliato come primo desiderio, per sapere quel che va desiderato per secondo, per essere felici. E come terzo desiderio Hebel consigliava, per spuntare ogni spina del più o del cambio, soddisfazione costante e niente pentimento. Questo consiglio dell'essere soddisfatti è di solito un mezzo per conciliare con il suo stato la povera gente, da cui una fata della montagna o uno spirito dei boschi vanno assai di rado; ma c'è lì anche un formale *rinvio al meglio*. Buon senso per trovare il desiderio giusto, accontentarsi per non pentirsi di quel che si è scelto: questi sono comunque mezzi che conducono al meglio, mezzi che procedono da questo. Così che il meglio, se davvero fosse noto e concesso, conterrebbe in sé l'esserne soddisfatti.

Ma spesso balugina qui anche un meglio del tutto fuori mano. Allora, oltre ai tesori che il povero diavolo desidera e consegue, si mostra anche un altro, segretissimo happy end. Gli eroi delle fiabe si riempiono le tasche d'oro e pietre preziose che trovano nel giardino magico o nella caverna, ma, inappariscente, sta lì accanto l'unica cosa giusta, a loro ignota e quindi non vista. Aladino si capacita della lampada solo per caso, poiché i gioielli erano più evidenti, sebbene all'inizio li ritenesse vetro. E la maggior parte delle saghe di tesori tengono l'inappariscente sullo sfondo, quale cosa secondaria per la quale non c'è desiderio; se l'uomo viene informato è troppo tardi, l'occasione non torna più. E il caso della saga di Grimm «La fanciulla di Willberg» (Nr. 315): la montagna si apre, dentro c'erano grandi, smisurati tesori, il pastore cominciò a caricarsene. «Non dimenticate il meglio», gli dice la fanciulla della montagna, ma l'uomo crede che con ciò lei intenda un grande lampadario. «Non dimenticate il meglio», dice la fanciulla della montagna per la seconda volta: ma lui non aveva in mente altro che i tesori e non pensava affatto al cespuglio di fiori. Quando si fu riempite le tasche volle andarsene, ma non appena fu uscito dalla porta questa si chiuse con orrendo fracasso. Ora egli volle scaricare i suoi tesori, ma in tasca non aveva altro che carta; allora gli venne in mente il cespuglio di fiori e ora capì che questo era il meglio e scese triste per il monte verso casa. Assai di rado tali storie sul meglio vanno oltre l'accenno, a meno che non ricevano un battesimo di pietà. Il cespuglio di fiori, per amore del quale viene sprezzato tutto il resto, riceve allora tratti più noti, sebbene

ugualmente discreti, dolci.

Il motivo fiabesco dei sette dormienti va in quella direzione; in Grimm appare nella leggenda dei dodici apostoli. I giovani, cui in ricompensa del loro anelito verso il salvatore è consentito dormire per secoli finché egli apparirà, non hanno dimenticato il loro meglio. Esso era per loro l'adempimento di tutti i desideri e il loro ultimo desiderio; certo il salvatore e il chiaro anelito per lui sono soltanto aggiunti al motivo molto più antico di superare il tempo nel sonno. Le molte altre fiabe di sette dormienti, per esempio quelle cinesi, non conoscono la carta vincente di un desiderio chiaro e di un risveglio a esso riferito. Dunque perfino al fiabesco non riesce facile dire il desiderio dei desideri nel suo contenuto: il bene supremo è come una fonte di costante soddisfazione, ma il punto in cui la fonte sgorga è nascosto nel non appariscente, e, se mai, in un luogo vicario. Anche la fiaba, per il resto così percettibile e manifesta, ha favoleggiato del meglio sempre e solo formalmente, senza ancoraggio. Perfino il fiore azzurro, con cui in Novalis viene significato il valore supremo, fiorisce per lui in una specie di nebbia orientale. Esso è la metafora di un «appagamento entusiastico», e quando è colto «si festeggia la più lieta festa dell'animo»; ma a parte il fatto che è al tempo stesso una fiaba, è per di più esso stesso nel vago. In tutte le fiabe, nella misura in cui toccano la sufficienza incondizionata, resta deciso solo che il materiale ne è inappariscente.

Immagini di valore come varianti del sommo bene; Cicerone e i filosofi

Quel che va fuggito o cercato si presenta, anche nel pensiero, in modi diversi. Però non oscilla più come nel profano quando da lui arriva la fata, ma è ordinato e messo in fila. Nella fiaba colui che ha desideri enumera sconnessamente e immotivatamente quel che nella testa della fata o dello spirito dei boschi ha un rapporto reciproco e centrato. Fata, spirito dei boschi e anche fanciulla della montagna esprimono così quel che all'epoca della rispettiva fiaba le persone di buon senso hanno pensato su quello che è desiderabile senza pentimento. Un pensiero di tale specie avviene in atti, divenuti più o meno avveduti, di affermazione o di negazione di valori. Questi atti non sono atti di arbitrio

individuale, né accadono in un'atmosfera ideale, ma sono piuttosto determinati dall'ambiente sociale di volta in volta dato e dalle immagini-guida che vi si presentano. Queste immagini-guida le abbiamo incontrate all'inizio di questa parte come immagini del guerriero, del cavaliere, del monaco, del citoyen e così via; esse scolpiscono sempre una specie di umanità presentandola come la migliore. A loro, come si ricorderà, si associano le tavole guida, con le mutevoli, spesso antitetiche titolature del miglior comportamento, della migliore via verso la perfezione umana. Qui c'è una lotta sul livello e sul valore, cominciano le alternative della vita felice e di quella pericolosa, della solitudine e dell'amicizia, dell'oltre-passamento del limite astratto e di quello mediato (Don Chisciotte, Faust). Ma ovviamente non ci sarebbero né immagini-guida né tavole-guida se non le precedesse un atto fondamentale, spinto dal bisogno della vita migliore, orientato alla sua forma più perfezionata. Solo quest'atto fondamentale produce in generale immagini-guida, virtù, valori; per quanto il *contenuto* di questi ideali sia di volta in volta ideologicamente determinato e venga storicamente cambiato. Perciò l'ideale, sopra, nella parte della «Fondazione», è stato riferito alla funzione utopica in quanto quella che ha di volta in volta una meta, sempre superandola. La funzione utopica, nell'immagine di brama di ciò che non è a portata di mano, o che addirittura non è presente, dà già a tutte le cose che essa afferra il sigillo del bene di desiderio o, se ciò che corrisponde al bene di desiderio è oggettivamente presente nella cosa, rende a esso recettivi. Il bene pensato perfetto, perfetto nella sua specie, consegue un livello patetico: «Se la meta appare contenere non semplicemente cose desiderabili o degne di essere perseguite ma il perfetto in assoluto, viene chiamata ideale» (p. 195). Anche all'immagine di valore ideale resta però essenziale il suo perseguire di essere imitata, di non restare, anche quale perfezione e proprio in quanto tale, mero oggetto di contemplazione. Le stelle, che non si bramano e del cui splendore ci si rallegra in pura contemplazione, non sono ideali. Invece le immagini di valori morali vengono considerate ideali ed estetiche in quanto e per quanto sono emerse dalla cosiddetta contemplazione disinteressata. Esse diventano ideali in senso stretto solo se, eminentemente nel sublime, si presentano come pre-apparire di una conformazione che trascina in alto, spinta esteticamente a fondo nel mondo presente. Anche le immagini dei

valori religiosi, come il salvatore, la lieta novella, il regno, sono ideali soltanto se è loro connesso un seguito, un eritis sicut Deus postulato; quale incomparabilità nell'alto Olimpo l'Optimus Maximus non è l'optimus. Dunque la possibilità postulata-postulativa appartiene all'ideale di diventare perfettamente uguali, alla determinatezza oggettuale dell'ideale. Vi è appoggiata una scala per mezzo della quale il soggetto può salire; e ora, poiché alla volontà che spera può dare soddisfazione solo la sua fine, la scala da essa poggiata prosegue oggettualmente negli ideali. Questi sono ordinati in un *climax* che sale verso perfezioni che tendono sempre più in alto. Riferite alla volontà, le crescenti perfezioni dell'ideale sono fini, alcuni di tipo decisamente adempitivo; e, come tutti i fini, sono ordinati nella serie di un rapporto più lontano o più vicino a un fine riassuntivo, qui al fine ultimo di un soddisfacimento inteso totalmente. Anche nelle sue formazioni intenzionate e appartenenti al fronte, il mondo non è alla metà: ogni ideale ne ha al disopra uno superiore, una scala fino al sommo bene. Solo il riferimento al fine rende possibile questo ordinamento elencabile, inferiore e superiore, degli ideali: «Finora non c'è una determinazione e una tavola degli archetipi, invece ce ne sono molte degli ideali; esse arrivano fino a termini come massaia ideale, baritono bachiano ideale e cose del genere, e arrivano in alto fino all'ideale del bene supremo» (p. 197). Ideali posti assai in basso, all'interno di una cerchia assai limitata, senza speranza, non sono ovviamente tali ma si chiamano solo così, in banale consuetudine linguistica. Ma tutte le vere immagini-guida, virtù, contenuti di speranza ascetici e religiosi si mostrano riferiti all'Ultimo, e precisamente all'umanamente Ultimo: «Tali ideali, corretti e risistemati dalla funzione utopica, sono poi, nel loro complesso, ideali di un contenuto di sé e del mondo dispiegato in maniera umana e adeguata; perciò essi sono... tutti quanti varianti del contenuto fondamentale, il sommo bene» (p. 204). E proprio nella misura in cui c'è discordia o accordo sulla *direzione* verso il sommo bene (di esso non si può ancora enunciare e perseguire di più), nella stessa misura anche le immagini guida e gli ideali umani che sono alla loro base sono ambivalenti oppure univoci.

Per ogni tempo è stato necessario nutrire e formare desideri di un essere più nobile. Ma *in primo luogo* è istruttivo il fatto che le figure ideali non sono mai state esposte più violentemente e con maggiore tensione verso la vita che nella società borghese.

Soprattutto i poeti patetici del diciottesimo e dell'inizio del diciannovesimo secolo si superano a vicenda in modelli retti, in modelli di resistenza e lotta contro la fiacchezza o l'imperante volgarità. Da Addison ad Alfieri, da Schiller a Shelley va una poesia drammatica che non si stanca mai di esibire forme di dignità neostoica. Addison avviò il tema scegliendo come eroe Catone, il repubblicano indomito, ornato di ogni virtù civile. I Catone vennero prima animati dal puritanesimo, nel loro atteggiamento di lotta contro la corruzione feudale, ma poi in essi entrò il citoyen, nel modo più chiaro nelle statue drammatiche di Alfieri e nel loro linguaggio di libertà. Qui appare ovunque un'immagine-guida ideale altamente potenziata di tipo borghese e puro; volontà testarde con prometeiche scintille lucenti. La ragione di questo piacere per l'eroe positivo-ideale è sociale e reale: è la scissione con la società feudale, per di più la scissione del cittadino nella società borghese. Fino all'epoca della rivoluzione francese l'ideale del citoyen era rivolto solo contro la nobiltà, ma implicitamente vi agiva già la contrapposizione fra citoyen e bourgeois poi esplosa in Schiller, maggiormente in Hölderlin e completamente in Shelley. Marx è stato il primo a sottolineare questa contrapposizione e al tempo stesso questa unità nella borghesia ex rivoluzionaria: il bourgeois è l'effettivo individuo privato della libera concorrenza, il citoyen è l'astratto uomo in generale, non egoistico, di una polis altrettanto astratta. L'unità contraddittoria di citoyen e bourgeois si lacerò nei grandi poeti idealistici di quest'epoca. Da qui dunque l'immagine ideale, rappresentata in modo così intensificato; è il lato citoyen del borghese ovvero l'immagine-guida umanistica della bourgeoisie rivoluzionaria, che comprende se stessa in contraddizione alla società borghese che è sorta. Perciò la tensione idealistica dell'ideale con la datità e il divenuto non si può studiare meglio che nei poeti patetici di quest'epoca: Schiller resterà sempre indicativo per l'ideale in questa forma ardente e astratta. Al confronto con queste figure-imago tutti i poeti precedenti sono disinvolti realisti, anche Dante lo è. Poiché manca loro la scissione fra ideale e vita, apportata per prima dalla divisione del lavoro capitalistica e dalla reificazione; mancava ancora lo spunto per l'acuirsi patetico come per quello rivoluzionario-idealistico. Unicamente l'ideologia delle sette ereticali, con la loro immagine di Gesù assolutamente senza compromessi, potrebbe venir addotta

a confronto da tutt'altra zona. Ora però, è istruttivo *in secondo luogo* il fatto che non *figure ideali*, bensì al contrario il *problema dell'ideale* sia stato considerato nel modo più intenso proprio nell'*antichità e nel medioevo* e non o non soltanto in Kant nell'era moderna. Non c'è uno Schiller antico o medievale che abbia prodotto immagini umane antitetiche, però lo stesso Orazio, nel suo canto per il resto così leggero, contiene la domanda più universale sul sommo bene. Con quanta forza i pensatori antichi e medievali si occuparono di questo termine fuori moda; anche Kant, quando tratta del sommo bene, vive su terreno antico. Anche questa preponderanza pre-borghese della questione del summum bonum ha un'origine sociale e reale, certamente diversa dal suo interesse ideale per l'eroe. E' proprio l'ancora relativa unitarietà della società precapitalistica, particolarmente di quella medievale, che rende recettivi a una questione centrale della meta e al suo contenuto. Soprattutto se una società come quella medievale vive comunque nella subordinazione finale alla salvezza; con l'ideologia universalmente valida di gradazioni terrene-ultraterrene. *Durata, unità, scopo finale*: queste sono le determinazioni formali del sommo bene come ideale sommo qui elaborate; appunto per questo tale problema era più vicino a una società relativamente non scissa che a quella della scissione borghese. Da qui, dunque, la prevalenza dell'uno e necessario sulle immagini ideali brillanti-parziali della moderna poesia sentimentale e del suo immediato interesse rivoluzionario. E così la problematica del sommo bene va dai sette saggi e dal loro costante respice finem, passando per Cicerone e lo stoicismo romano, ad Agostino e alla scolastica fino a Kant, per qui quasi estinguersi. Nel *Definibus bonorum et malorum* (I, 42), Cicerone diede del concetto di sommo bene, nella Stoa popolarizzata, la definizione profana che da allora gli è rimasta, nonostante tutta la teologia: «Extremum bonum, quod ipsum nullam ad aliam rem, ad id autem res referuntur omnes». E lo stoicismo a sua volta ricavava questa definizione da Platone, da quella ratio dell'eros verso l'alto, che prima ha scaglionato le idee secondo il valore, con l'idea del bene come idea suprema tra esse. «Un essere», dice dunque Platone nel *Filebo* (e con ciò esclude dal sommo bene una volta per tutte la alienatio, l'alienazione o alterità), «un essere, cui il bene sia insito fino alla fine sempre intero e in ogni rapporto, non ha mai bisogno d'un altro ma ha perfetta sufficienza» (ίκανόν τελεώτατον εχειν; *Filebo*, 60 C).

Ragione e sommo bene sono qui ancora assolutamente una cosa sola; in tali manifestazioni di sé l'idea del bene rende buone tutte le azioni e vere tutte le rappresentazioni nella misura in cui esse in ultima analisi partecipano dell'idea del bene. Questa unità, quale unità inscindibile dell'estrema eticità e dell'estrema verità al tempo stesso, vige anche in Agostino, trasferita dall'idea platonica suprema al Dio cristiano: Dio come sommo bene (una concezione che attraverso Agostino domina tutti gli ideali del medioevo) è, nello stesso essere, *unum, verum, bonum*. E l'identità di *bonum* e *verum* si è separata solo nella scolastica; solo qui diventa un problema stabilire se la volontà o l'intelletto, la bontà o la verità, abbiano il primato in Dio e di conseguenza costituiscano la qualità originaria del sommo bene. Per Duns Scoto, Dio è primariamente *volontà* del bene, che prescrive liberamente che cosa è il bene; per Tommaso, Dio è primariamente *intelletto* del bene, cui è legata la volontà di Dio. Per gli ideali della vita umana, dalla bontà come sommo bene consegue analogamente il francescano *ordo amoris*, dalla verità come sommo bene il domenicano *ordo cognitionis*. Ma in entrambi Dio resta la meta di tutte le mete di valore, certo con il mistico ampliamento o restringimento che il divenir simile a lui è anch'esso il sommo bene. Perciò ogni tendere alla perfezione, secondo Tommaso, implica Dio: «Quod igitur est summum bonum, est maxime omnium finis... Ei igitur res omnes in Deum sicut in ultimum finem tendunt, ut ipsius bonitatem consequantur, sequitur, quod ultimus rerum finis sit Deo assimilari» (*Contra gentiles*, I, 3, cap. 17, 19). Questo divenir simile a Dio è, per Tommaso come per la mistica, lo stesso che la suprema beatitudine (dunque l'*optimum* di ciò che Platone aveva chiamato «perfetta sufficienza»). E così alla concezione del sommo bene si unisce anche quella della felicità più potente; anzi essa si unifica tanto benevolmente con quello che anche dopo l'indebolimento della reale fede in Dio rimase la beatitudine come natura del sommo bene. Da ultimo in Kant; egli definisce il sommo bene come contenuto di speranza di un mondo in cui virtù e felicità sono unificati; nel mondo presente la virtù può solo rendere degni della felicità. Finché l'ideale del sommo bene viene presentato come base per la determinazione del fine ultimo della ragion pura, «non può essere conosciuta dalla ragione se si prende a fondamento semplicemente la natura, ma può essere soltanto sperata se una suprema Ragione, che comanda secondo le leggi *morali*, vien posta

contemporaneamente a fondamento come causa della natura» (*Werke*, Hartenstein, in, p. 535).⁵³ Tutto ciò va bensì molto oltre i limiti dell'esperienza teoretica della natura, tuttavia ha al tempo stesso esaurito la sua realtà ultraterrena. Diventa esattamente contenuto di speranza (*summum bonum* = *suprema spes*), e precisamente al di qua, sebbene con splendore chiliastico. Il sommo bene, quale unione di virtù e felicità, di nuovo regno etico e nuovo regno fisico, diventa la cifra per il «regno di dio sulla terra». Con ciò è riuscito l'estremo raffinamento dell'idea del bene perfetto-certo al prezzo di una dilacerazione altrettanto estrema tra meccanica della natura e regno. Lo scopo assoluto del sommo bene appare quale scopo cui si contrappone la realtà come barriera insuperabile. Il sommo bene è in Kant allo stesso tempo staccato e lontano come gli uomini ideali (il marchese di Posa), e anche i concetti ideali (Kohlhaas ovvero l'idea del giusto) nei poeti idealisti. Un brusco dualismo non dialettico separava dunque anche nel sommo bene il lato *citoyen* del borghese (nella forma suprema: «il regno di Dio in terra») dal suo lato reale, empirico e dalla relativa «natura». Kant però ha esposto, per l'ultima volta di un lungo tempo, il nobile concetto del sommo bene ponendolo al luogo in cui la stella polare sta per il navigante. Il pensatore dell'incondizionato non poteva trascurare questo posto, né la caratteristica che dal tempo di Platone è propria del concetto del sommo bene: non essere legato a situazioni, non fare da supporto ad alcuna *alteritas* in sé. Fichte riformulò in tal senso la prospettiva kantiana: il sommo bene è «la perfetta corrispondenza dell'uomo con se stesso e - affinché egli possa corrispondere a se stesso - la corrispondenza di tutte le cose a lui esterne con i concetti necessari e pratici di esse che egli porta in sé» (*Werke*, Medicus, I, p. 227).⁵⁴ Al vertice degli ideali esso resta l'oggetto utopico che al tempo stesso non è più tale ma è identico al soggetto. Poiché il sommo bene è coordinato con la massima radicalità nel volere e con l'assolutezza dell'intendere umano, anch'esso ha una posizione utopica sotto forma di «a-che-scopo in senso assoluto». O, con un'espressione popolare, come «senso della vita» (non ancora divenuto manifesto); questo dovrebbe comunque essere sia un *unum* sia un *bonum*, sia soprattutto un *verum*, per sussistere come senso.

Fermati-dunque e sommo bene, problema di un 'immagine-guida nel processo del mondo

Le cose sono ancora in movimento, finché il loro nucleo si limita a essere ma non c'è. Questo nucleo, quale fatto-che da cui e verso cui tutto accade, è infatti ancora ribollente e oscuro. E' ancora puntuale e non diffuso, agisce solo chiuso e senza esternarsi, mai sviluppato a sicura manifestazione della sua natura. Poiché è il qui e ora, l'attimo non fissato, quale quello nel quale si trova l'essenza di tutte le cose, esso è la prossimità esistenziale non ancora uscita mai da sé. Uscita significa: il fatto-che entra come essenza nella storia, nella storia delle sue manifestazioni, dialetticamente sperimentante. Poiché questa non ha ancora raggiunto da nessuna parte la manifestazione riuscita, cioè adeguata all'essenza, in essa seguita a vivere il non adempimento. Il fatto-che ha la sua manifestazione di base nella fame, nel bisogno, nella infrastruttura della storia integralmente legata all'interesse; ci circonda di nubi e si informa nella sovrastruttura, in quanto questa rappresenta qui una sovrastruttura della falsa coscienza, lì una della relativa chiarificazione e del sovrappiù culturale; si presenta più o meno non deviato nelle formazioni ideali tese al futuro (in quanto quelle dell'utopia nell'ideologia). Da questa prospettiva l'ideale è l'essenza del fatto-che, non realizzata però anticipata; in questo caso: la natura umana nel suo contenuto sperato più positivo. Il sommo bene è quello saziato insuperabilmente con questo contenuto; il suo gusto anticipato è anticipato esser-ci (manifestazione) di ciò che solo, alla fin dei conti, varrebbe la pena che apparisse. Appunto per questo l'atto che vi si può orientare anche qui non è il *carpe diem*, questo essere presenti solo apparente e superficiale. In vece sua, nelle vicinanze di ciò che è divenuto bene o addirittura del sommo bene, sta tutt'altra fedeltà dell'essere presente; un *carpe aeternitatem* in momento; solo ciò regge, anzi pretende anche durata. Il *carpe diem* si volge al fuggevole, a differenza dell'esser presente intero e non scisso, della vera percezione di un attimo buono e significativo; proprio in questo non c'è niente di fuggevole, ma al contrario tutto ciò che è autentico e perciò durevole vi è mescolato. Il mero *carpe diem* approda al massimo alla rassegnazione, così che all'attimo non può essere detto: «Fèrmati dunque», ma solo: «Passa dunque, sei così bello»; il meglio è qui infatti solo materiale per il ricordo,

non per la speranza e l'arrivo. Ma il fermati-dunque avviene come verità presente, come verità di un presente non altrimenti che nella vicinanza di un non più transeunte, dunque di uno stato finale toccato: solo come *carpe aeternitatem* in momento si afferra un lembo del sommo bene. Ne partecipa il primo attimo in cui nasce l'amore, può contenerlo l'esperienza di un grande paesaggio, con dentro tutti i simboli in cui si aprono i grandi attimi, come poeticamente ha notato soprattutto Robert Browning e religiosamente Agostino nella celebre lettera a Monica sul cielo stellato. La vicinanza alla morte, nella sua forza assolutamente sintetizzante, può contenere il *carpe aeternitatem* in momento, con una subitanità che illumina tutto e di cui Tolstoj ha ripetutamente esposto e narrato tante cose profonde. Proprio l'esperienza unitaria di Karenin e Vronskij al letto di morte di Anna conduceva a questo focolare, e ancora più centralmente l'esperienza di pace del principe Andrej ferito a morte: intorno a lui gemiti e feriti, al disopra il cielo stellato e ora, al cospetto dell'imprevedibile lassù, si apre l'intendimento per una grandezza che non ha niente in comune con quella presunta. Ma sorge anche l'intendimento di quella grandezza, nel correlato di quelle intenzioni, quindi, che nella «Fondazione» di questo libro sono state indicate come quelle del problema assoluto e del suo stupore. Quali «esperienze dello sfondamento fatte sul non appariscente», con «impressioni mutevoli, diverse quasi per ogni uomo, ma sempre con uguale direzione e significato». In ultima analisi come «ciò che il fanciullo non aveva raccolto quando era venuto fuori dalla montagna - "non dimenticare la cosa migliore!" gli aveva detto il vecchio», ma questo elemento inappariscente, profondamente nascosto, immane, non lo si scopre né emerge da nessuna parte, e si annuncia soltanto in tali intenzioni simboliche «tra soggetto e oggetto, identificando entrambi per un attimo in un acuto sbigottimento» (cfr. pp. 341 sg.). Tutte queste cose vivono ai confini della religione, e vi vivono anche le intenzioni simboliche dello stupore assoluto, nonostante il loro luogo nella vita quotidiana; ma superano al tempo stesso le pompose ipostasi, le potestà, dominazioni, troni, cieli splendenti coi quali la mitologia della religione ha picchettato il meglio o il sommo. Tendenza e latenza del fermati-dunque, riferite al sommo bene, vivono appunto per questo nel concetto limite dell'unum, verum, bonum, che il misticismo ha conservato così a lungo. Insieme al riferimento all'attimo, come si è potuto dimostrare: il

nunc stans della mistica è coesistenza, anzi svelata identità di tutti i mondi dell'attimo nella presentificazione del sommo bene. E come il nunc stans ha dato la formula più radicale alla condizione del fermati-dunque, *durata, unità, scopo ultimo* aggiungono a questa formula le determinazioni fondamentali del sommo bene. E nell'unità è necessario l'unum, nello scopo finale il verum come bonum, nella misura in cui la verità in vista dello scopo finale coincide sempre con un significato dello scopo finale. Questo significato - nella verità e realtà di quel che finora è divenuto, esso per la verità non è ancora affatto presente e garantito, ma nemmeno vanificato - è il senso di uno scopo finale solo perché *il che-cosa del fatto-che, il contenuto del nucleo dinamico-materiale del mondo che tutto espone nel processo*, diventa senso del Tutto che adempie e non del nulla che vanifica. Ma il Tutto che adempie è pensato - quale adeguazione, e dunque pervenire dell'intenzione del fatto-che della tendenza fondamentale al suo contenuto più proprio e peculiare -proprio nel sommo bene, in questa stella polare di ogni utopia e a maggior ragione di quella concreta, che avviene attraverso il mondo e il processo del mondo. Pertanto il sommo bene si presenta da questo lato non soltanto come immagine guida di tutte le immagini guida umane ma al tempo stesso come *problema di un 'immagine-guida nel processo del mondo* quella di un senso perseguito-perseguibile. Le ipostasi della mitologia della religione hanno visto questo scopo finale del mondo come quello che proprio non è: un'esistenza bell'e pronta in un cielo posto come Ens realissimum. Anche il tolstoiano principe Andrej guarda verso le stelle in questo modo: ma quando torna alla vita, a una vita poco cambiata, lo Ens perfectissimum della grandezza lassù non si dimostra, è vero, come illusione, ma come anticipazione; lo Ens perfectissimum resta intuizione ed esperienza vissuta, non realtà raggiunta. Ciò che viene pensato quale sommo bene non resta sempre così intuizione ed esperienza vissuta, dunque limitato alla soggettività, tuttavia esce da questa soltanto quando la sua mistica viene capita come *accadimento all'altezza del processo del mondo* e non all'interno di un Olimpo, cioè di un'eternità compiuta fin dall'inizio, anzi senza inizio e senza fine. Il sommo bene, quale lo si è pensato con l'idea di Dio, sta anche per sé in ciò che è realmente indeciso o al fronte. Nel suo contenuto, che non può affatto essere già dato né per durata né per unità né per scopo finale - esso è a sua volta un problema quale

problema reale oggettivo, presente non soltanto per l'insufficiente spirito umano. Quale problema ancora in sé irrisolto, quale *figura reale della questione assoluta*, operante sia nel nucleo sia al fronte del processo del mondo. Le determinazioni fondamentali di durata, unità, scopo finale danno così all'immagine guida processuale solo la sua contrapposizione al fuggevole, alla molteplicità del caos, all'invano o al nichilismo, ma non danno ancora alcuna decisione del contenuto positivo. In compenso danno un'incessante *invarianza della direzione* verso un contenuto: quello di un esserci che è divenuto adeguato fino all'identità con l'essere chiuso dell'essenza, e che dunque potrebbe essere senza alterità ed estraniamento. Il problema reale di questo esserci vive però solo all'interno del processo che lo persegue, anzi *non ci sarebbe affatto processo se non ci fosse questo suo problema reale, e non ci sarebbe questo problema reale se non ci fosse un processo*. Il fatto-che, che nell'uomo, ma anche nel problematico soggetto della natura, vuol pervenire all'assoluta copertura del fabbisogno, dunque al sommo bene, grazie a questo obiettivo problema-guida reale pone il futuro, il non adempiuto mondo dell'attimo in cui si spinge sempre oltre con uno scopo finale intenzionato. E pone ugualmente il passato, in cui il mondo dell'attimo sprofonda sempre di nuovo, poiché allo scopo finale intenzionato o sommo bene non corrisponde ancora nulla di apparso, di risolto per apparire. Il sommo bene è a sua volta questo scopo non ancora formato, significato da ultimo nella tendenza del processo e infine realmente possibile nella latenza del processo. Così appare una prospettiva cosmi-co-utopica in mezzo a quella esistenziale soggettiva e intensiva, dal momento che si può stabilire che quanto pensato con l'idea di sommo bene, che prima si chiamò Dio, poi regno di Dio e infine è il regno della libertà, costituisce non soltanto l'ideale finale della storia umana ma anche il problema metafisico della latenza della natura.

Di nuovo impulso e nutrimento ovvero soggettività, oggettività dei beni, dei valori e del sommo bene

Ma in che misura ciò che viene sentito come bene è solo sentito, in che misura è fuori? E' ovvio pensare che si trova soprattutto fuori, tra le cose piacevoli e colorate. Che il vino è

altrettanto buono in sé quanto in sé è giallo o liquido. Ma mentre ci volle molto prima di spacciare il colore del vino, il calore della stufa e così via per mera sensazione, la qualità materiale del buon sapore o del piacevole venne presto messa in dubbio. La coscienza ingenua accetta male che colore, calore, suono ci siano solo soggettivamente. Ma le è molto più facile supporre che il bene, il male e le loro tante varianti ci siano solo soggettivamente, non oggettivamente. Per cui dunque una cosa può venir detta buona solo perché viene desiderata, asserita con la volontà e perciò appare come bene. A questa concezione soggettivistica ha indubbiamente contribuito molto la molteplicità e con essa la diversità delle varie asserzioni. Quello che per uno è civetta, per l'altro è usignolo o, come dice un altro proverbio, che non ha dovuto aspettare gli scettici: sui gusti non si discute. E così ogni cosiddetto giudizio di valore, almeno per quel che concerne il piacevole, il gradevole e il bene di questo tipo, da lungo tempo è considerato soggettivo anche nell'opinione popolare. Il che certo non vuol dire che esso è unicamente privato, nel senso totalmente relativistico del «De gustibus non est disputandum». Non appena i sofisti ebbero fatto dell'uomo la misura di tutte le cose, si pose il problema socratico della validità universale. Non per il piacevole, il gradevole e simili, ma per quelle asserzioni della brama, ancora esenti da valori e su cui, ora come prima, si può dare altrettanto poco un giudizio vincolante quanto su un piatto preferito. C'è però una questione di diritto sulla stessa giustizia, soprattutto sul bene etico, una valutazione del valutare; solo che anche questa, in Socrate come in Kant, cerca la misura del valore nell'uomo, nella sua coscienza o nella sua ragione universale, non negli oggetti obiettivamente validi. Questo è un lato del problema, quello *soggettivo*; ma inscindibile da esso, legato in *azione reciproca*, è il lato *obiettivo*, non eliminabile da alcun primato della volontà. Poiché anche se una cosa viene detta buona solo perché viene desiderata, viene però desiderata solo perché oggettivamente desiderabile. Poiché nel vino si mostra gradevole al gusto, perché qualcosa che è sentito come buono viene trovato proprio in questa materia o in questa specie di uomo e in nessun'altra. Perfino il gusto, di cui soggettivamente non si può discutere, risulta unanime non appena gli si presentano pietre invece di pane e caccatum invece di pictum. E quel che per l'uno è civetta non diventa usignolo nemmeno per l'altro, se si tratta di valutare i bacilli della

peste o l'univoco non-bene della morte. I giudizi di valore di tipo etico non sono stati per la verità mai omogenei attraverso i vari tempi e le varie società, ma sempre dipendenti dalla mutevole base sociale; appunto per questo però vennero enunciati a misura di un'immagine-guida di volta in volta comune, tipica e in ciò, oltre a ciò, oggettivo-contenutistica, il che è il più. La misura della validità universale non è dunque affatto soltanto nella coscienza o in una ragione normativa, ma nella stessa cosa obiettiva. Non ha dunque bisogno di Socrate o di Kant per esser trovata da un canone dei moventi. La valutazione è qui rivolta non soltanto a una coscienza di sé, per quanto chiarificata e normativa, ma proprio a oggetti che le danno contenuto materiale. Pertanto in ciò che viene sentito come buono penetra senz'altro della materia, anzi è questa a differenziare i beni e i valori, così che essi possano avere una gradazione. Se non ci fossero i diversi oggetti materiali che cooperano efficacemente a coprire il bisogno e formare i valori, ci sarebbe un valore unico, che resterebbe solo nella soggettività isolata, necessariamente privo di contenuto, dunque di specie formale; Socrate lo chiama semplicemente virtù, Kant buona volontà. Non ci sarebbe - come coerentemente avviene in Socrate e Kant - né una maggioranza né una gradazione con un contenuto riferito allo scopo, non ci sarebbero specifici valori economici, erotici, morali, estetici, religiosi, via via fino all'ultimo, il sommo bene. Solo lavoro più materia prima e contenuto materiale producono tutti i valori; non c'è una produzione di valori, soprattutto nel climax superiore, a opera di un lato soggettivo isolato senza intervento di materie di valore. Comunque - e ciò dà al lato obiettivo il suo limite -, comunque l'obiettività non contiene certo il valore come qualità presente in sé e per sé, in senso ingenuo-realistico. Quasi che, come Scheler aveva affermato nella sua dottrina sull'essenza dei valori, l'amore o la simpatia senza riserve siano necessarie solo a ricevere semplicemente la pienezza di valori ontica del mondo di per sé. Invece di questa ipertensione obiettivistica si mostra che il mondo delle cose è senz'altro in grado di essere portatore di un bene, anzi di essere l'unico luogo-prassi di tutti i beni e valori, però in modo che la maggior parte dei valori sia prodotta solo mediante lavoro umano sulla materia prima e così venga in questa destata; per cui il mondo delle cose possiede la sua possibile qualità di valore unicamente come qualità *del potenziale alleato nella materia del valore*. Il lato obiettivo dà il

materiale al valore, con tutte le differenziazioni che il materiale immette nel mondo dei valori; esso però non contiene il valore come una qualche configurazione già obiettivamente compiuta e riposante in sé. Soprattutto nei suoi valori non prodotti mediante lavoro, quali la bellezza naturale e anche la profondità naturale miticamente indicata, il mondo contiene tangibili qualità di valore, che non vi sono state affatto immesse dal soggetto; ma queste qualità - per lo più significati di valore - sono unicamente cifre di un contenuto ancora utopico-reale; non sono realtà onticamente preordinate, cui la soggettività sia coordinata unicamente come partecipazione recettiva invece che come richiamo che tutti sveglia. Infatti anche in vista del suo obiettivo materiale di valori il mondo non è un museo né ancora una cattedrale; è un processo. Proprio l'attuale scaglionamento di valori, riferito al valore finale del sommo bene, non è un climax nel senso di una gerarchia dell'essere, in ultima analisi tomistica, ma unicamente quello temporale e processuale di una *prospettiva finale che si sviluppa secondo valori adeguati all'uomo e al processo*. Questo sul lato obiettivo dell'esperienza dei valori; esso è certamente presente così come quello soggettivo, ma contiene solo la capacità differenziante e il materiale fondante in vista del valore, così come il lato soggettivo contiene il fattore di brama e di lavoro per lo sviluppo di questo materiale. I due lati si hanno insieme solo nell'interazione, non nell'autarchia del contenuto da una parte e in quella della volontà formale dall'altra. E in *ultima istanza* il primato della volontà o della soggettività resta certo assai a lungo conservato nel potenziale obiettivo del valore. Tutti i beni, su su fino al sommo bene, dove bene e valore dalla validità più universale coincidono perfettamente, sono riferiti alla volontà che li vuole e alla cui guida e infine soddisfacimento (felicità) sono adatti. Solo il bisogno della volontà desta il potenziale dei beni e valori che si trovano al di fuori della volontà, così come solo il lavoro diretto al soddisfacimento dei bisogni sprigiona l'obiettivo valore materiale dei materiali e dei soggetti elaborati. Il riferimento alla volontà si mostra nel modo più chiaro nella categoria del settore che abbraccia in assoluto il concetto dei beni e dei valori: nello *scopo*. Ogni scopo presuppone il riferimento a un'intenzione consapevole o al massimo inconsapevole, e l'attività in vista del fine (a differenza di quella meccanica) ha come causa (causa finalis) unicamente questa intenzione. La storia umana,

proprio come storia del soddisfacimento dei bisogni, è attraversata in via essenziale da attività finalistiche, così che solo la categoria di fine, muovendo la volontà umana, eventualmente (sotto forma di meta) faccia da guida. Perciò appunto il materialismo meccanico dovette espungere da sé la storia umana, mentre il materialismo storico può essere storico proprio perché in esso trovano posto meri «interessi», dunque meri fini della volontà. La categoria di fine è orientata così fortemente in direzione del soggetto da divenire un problema, anzi da essere negata proprio lì dove cessa il mondo storico umano. Così già in biologia, così - dai tempi di Galilei e Newton - in fisica, così - in Bacone come in Spinoza - in filosofia: di conseguenza il giudicare le cose secondo valori e complessivamente secondo la teleologia appare pura umanizzazione (cfr. Spinoza, *Etica*, I, appendice). Effettivamente l'«applicazione» della categoria di fine alla natura extraumana o addirittura inorganica presuppone non soltanto una disposizione di tendenza ma di nuovo una specie di soggettività, sebbene quale determinazione del tutto obiettiva. Se questo nucleo volitivo viene negato, come in Spinoza, non c'è di conseguenza alcuna obiettiva conformità a scopi; ma se viene presupposto nella natura, allora la teleologia le è obiettivamente immanente. Anzi perfino la capacità, quotidianamente innanzi agli occhi, che la maggior parte degli oggetti naturali che ci circondano hanno di essere portatori di beni, valori, fini umani: perfino questa specie di *rispondenza allo scopo* (distinta dalla adeguatezza allo scopo obiettiva e immanente) presuppone, se non un soggetto della natura, quella specie di affinità nella gigantesca esteriorità naturale, che consente una mediazione economico-tecnico-culturale con la soggettività dei bisogni umani. Così che la parte esplicitamente soggettivo-fine della natura, che si chiama mondo umano, sta e può stare in costante scambio pratico con la parte soggettivo-fine inespressa. Fino alla fondata speranza che anche la tendenza-latenza ancora inespressa - della natura inorganica così come il suo soggetto - sia così poco disparata rispetto a quella del mondo umano da poter divenire identica a esso. Dovunque così il valore risale a un desiderio insieme al suo contenuto di valore e scopo, soggettivamente intenzionato e obiettivamente concretizzabile.

Se una cosa è data, è sempre data a qualcuno. Questo qualcuno è qui necessario come uno che prende e percepisce ciò che è offerto, che c'è, che è davanti a lui. E quanto necessario, ancora se

ciò che è dato è un bene, nutriente, gradevole, insomma generalmente valido. E quanto necessario se, come in questo caso, quel che così è dato deve venir non solo preso ma prima *prodotto* o almeno elaborato. Allora lo precedono inevitabilmente sia il bisogno umano sia il lavoro umano. Che sui gusti non si discuta, questo principio aveva soggettivizzato la qualità del bene in modo recettivo. Ma con l'inizio della moderna era borghese vi si aggiunse la soggettivizzazione attiva: attraverso l'uomo borghese come homo faber. Valore nel senso sempre originario è la misura secondo cui un bene economico è adatto, o può essere ritenuto adatto, a soddisfare i bisogni umani. Da questo valore d'uso e solo da questo discende il suo valore sociale di scambio, sia quello immediato nello scambio semplice, sia quello mediato nella compravendita, che è espresso nel prezzo attraverso il mezzo astratto del denaro. Ma il sorgere dell'economia borghese rafforzò in maniera decisiva i tratti comunque soggettivi di questo valore economico. Comprensibilmente, seguì la de-obiettivazione degli altri valori; con grande differenza rispetto alla teoria del valore della società medievale. Ciò arrivò fino al punto che il valore venne addirittura del tutto psicologizzato e di conseguenza obiettivamente liquidato. E cioè lì dove si procede esclusivamente dal consumatore; qui il valore d'uso, e a maggior ragione il valore di scambio, di un bene vengono derivati unicamente dalla sua stima (nella maniera più netta nella teoria dell'utilità marginale). Ovviamente, se si parte dal produttore l'origine soggettiva del valore economico resta, ma assolutamente non più come psicologica: il valore non è la stima, ma il lavoro. Si può dire che questa definizione sia obiettivo-soggettiva, e contemporaneamente essa ha un accento di lotta contro il ceto dei parassiti, prima feudali e poi borghesi. Adam Smith aveva definito la *quantità di lavoro* contenuta nei beni fondamentalmente come il loro valore «naturale». Obiettivo-soggettivo è in tal modo anche il perfezionamento della teoria smithiana del valore del lavoro a opera di Ricardo e soprattutto di Marx, con la decisiva scoperta del plusvalore estorto: il valore è «lavoro coagulato», misura del valore è il «tempo di lavoro socialmente necessario» (cioè nelle condizioni di produzione socialmente normali). Solo il «lavoro umano oggettivato nelle merci» è in Marx la forza che «ai prodotti naturali già esistenti dà un valore in senso economico». Ovviamente questa definizione si riferisce solo al valore delle merci, dunque al valore

economico di scambio, non al valore d'uso, e Marx l'ha riferita soprattutto all'economia capitalistica (la cui ricchezza consiste in merci). La teoria del valore della società *medievale*, quale società senza homo faber e con un traffico di scambi relativamente non sviluppato, era dunque, e significativamente, quasi solo obiettivistica. Ancora oggi si parla del valore calorifico del carbone, del valore nutritivo del grano, non però come se il valore nutritivo rientrasse nella botanica e quello calorifico (diverso dalla temperatura di combustione) nella mineralogia. Per Tommaso invece questa «utilitas» è proprio una qualità obiettiva: Dio nella sua creazione l'ha comunicata alle cose in vista dell'uso a opera degli uomini. Un elemento soggettivo del valore, e precisamente della semplice uniformazione nella compravendita, si ha qui unicamente nella formazione del prezzo. E anche questa forma unitaria era stata iscritta da Dio quale «pretium justum», con un dover essere: il prezzo giusto è alto quanto il lavoro artigianale e i suoi costi, impiegati per produrre il prodotto. Ma il vero e proprio valore, il valore d'uso, era obiettivamente fondato nei frutti della terra; sul lato soggettivo del valore c'era perciò poco più che la sua accettazione, la sua «fruitio» resa possibile da un po' di soccorso artigianale. E tutto ciò in ininterrotta gradazione fino alla partecipazione, alla partecipazione non più economica a valori sempre più alti, su su fino alla divina fonte originaria di tutti i valori, al supremo valore e bene. Un mondo dei fini quasi puramente obiettivo è dunque dato qui, al contempo un mondo spacciato e ipostatizzato per così obiettivo-reale che gli uomini devono essenzialmente solo accoglierlo, non anche elaborarlo o anche solo rivelarlo col lavoro. Cosa che invece era tanto ovvia per il borghese dell'età moderna, per l'homo faber con forze produttive sempre più scatenate. Anzi, la riduzione al momento *produttivo* (nel lavoro) aiutò e portò ad attribuire al lato soggettivo ancora più che il solo valore di scambio, e cioè tutte le qualità. La qualità veniva complessivamente considerata soggettiva, il mondo esterno indipendente dall'uomo venne quantificato senza considerare valori. Nel mondo di Galilei e di Newton, soprattutto di Keplero, resta certamente ancora una qualche fede ulteriore nel valore della bellezza e armonia obiettive, ma la finalità non era più in questa armonia, di conseguenza non vi erano più nemmeno valori obiettivi, ordinati in vista di uno scopo finale dell'uomo e del mondo. Non mancarono ribellioni alla meccanica totale,

soprattutto in Germania, che sul piano economico-sociale così come su quello ideologico restò legata al medioevo molto più a lungo e profondamente dell'Italia, della Francia, dell'Inghilterra: sia Leibniz sia Hegel hanno costruito la loro immagine del mondo assolutamente secondo valori e in senso obiettivo-teologico. Ma entrambe le volte, caratteristicamente, solo come processo lavorativo del mondo, non più, come in Tommaso, come un'esposizione graduale di beni o come una cattedrale di valori in cui gli uomini entrano come partecipanti e beneficiari. La svolta verso l'homo faber mostrò comunque in seguito per lui stesso *due aspetti diversi quanto alla sua posizione nel mondo*: uno negativo-impoverente, l'altro positivo-entusiastico. Ed entrambe le cose in considerazione del lavoro divenuto consapevole e della sua produzione di valori, molto al di sopra del concetto dei meri valori di scambio. L'aspetto *negativo* mostra che agli uomini non viene regalato niente, essi devono conquistarsi tutti i beni col lavoro, non trovano la tavola apparecchiata nemmeno a metà. Non sono per la verità soli nel mondo, al contrario, proprio la produzione di beni economici avviene in un necessario metabolismo e scambio con la natura, ma l'esistenza delle materie prime e della loro capacità a essere lavorate non appare più prevista ma piuttosto un felice accidente. Questo senso di solitudine può potenziarsi fortemente nelle derivazioni filosofiche di una dottrina soggettivistica dei valori, cioè fino alla lacerazione tra serie di fini umani e appunto una natura pensata come totalmente esente da fini. Allora gli sforzi umani, al di fuori della loro piccola cerchia, cadono nel nulla; come Voltaire disse una volta, è come se a un nuotatore nell'oceano si gridasse che non c'è terraferma. O, come Nietzsche espresse questa completa isolatezza del mondo dei valori: «In un angolo remoto dell'universo scintillante e diffuso attraverso infiniti sistemi solari c'era una volta un astro, su cui animali intelligenti scoprirono la conoscenza. Fu il minuto più tracotante e più menzognero della "storia del mondo": ma soltanto un minuto. Dopo pochi respiri della natura, il cervello si irrigidì e gli animali intelligenti dovettero morire» (*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, 1873 [Su verità e menzogna in senso extramorale]). Le opere e i valori dell'homo faber diventano così in ultima analisi effimeri, nessuna obiettiva immagine contraria li salva dalla brevità e dall'esiguità infinitesimale del giorno umano. Tutt'altro effetto ha però l'aspetto *positivo* della teoria del valore

riferita al soggetto, della teoria orientata alla *produzione*: allora niente è più preordinato in confezioni bell'e pronte, l'uomo si costruisce la casa a propria misura in un mondo inospitale. Prometeo si fa posto, soprattutto se dopo la scomparsa di Dio e della sua obbiettiva costruzione di valori universali la meccanica non resta l'unica alternativa. E se, al contrario, l'aggancio naturale resta pur sempre come felice accidente, quando non addirittura come alleanza del movimento umano con quello naturale della produzione e dello scopo, unificati nello stesso materialismo dialettico. La perdita di obbiettività di compiuti valori preordinati viene poi più che compensata dalla fine delle *ipostasi* teologiche, che avevano affollato e intasato dinanzi a noi tutto quanto l'aperto spazio di produzione e proiezione. L'ateismo dei valori diventa così la stessa cosa che l'utopia dei valori, e precisamente quella produttiva, soprattutto in alleanza con utilizzabilità effettive e possibilità di cambiamento in vista del valore. Perciò le reazioni al sopraggiunto non-tomismo dei valori possono essere, invece che rassegnate, libere-liberanti, e lo sono state. Nemmeno l'agnosticismo, insieme con i residui mitologici, ha impedito il coraggio qui occorrente, se dominava la fede nella produzione. E l'*homo faber* Kant lo esprime così: «siccome noi, con tutto lo sforzo della nostra ragione, abbiamo dell'avvenire soltanto una veduta assai oscura e ambigua, e il reggitore del mondo ci lascia soltanto congetturare e non scorgere o dimostrare chiaramente la sua esistenza e la sua maestà; e, invece, la legge morale in noi, senza prometterci qualcosa con certezza, senza minacciarci, esige da noi il rispetto disinteressato; e del resto questo rispetto, quando diventa attivo e predominante, solo allora e solo per ciò permette di vedere, ma anche solo debolmente, nel regno del soprasensibile: così può ben aver luogo un'intenzione veramente morale, e consacrata immediatamente alla legge, e la creatura razionale può diventar degna di partecipare al sommo bene che è conforme al valore morale della sua persona, e non semplicemente alle sue azioni. Potrebbe dunque avere anche qui la sua verità quello che del resto lo studio della natura e dell'uomo c'insegna sufficientemente: che la saggezza impenetrabile, per la quale noi esistiamo, non è men degna di venerazione per quello che ci ha negato che per quello che ci ha concesso» (*Kritik der praktischen Vernunft*, in *Werke*, Hartenstein, v, p. 153).⁵⁵ Perfino in un filosofo così antigiacobino come Franz von Baader si trova la seguente

conseguenza della produzione di valori, solo mescolata di ultraterrenismi ma non esaurita da questi (in opposizione a una riuscita già preordinata): «E' uno dei principali pregiudizi degli uomini credere che ciò che essi chiamano mondo futuro sia una cosa creata e compiuta per l'uomo, che sussista senza di lui come una casa costruita, in cui l'uomo deve solo entrare, mentre invece quel mondo è un edificio il cui costruttore è lui stesso e che cresce solo con lui» (*Werke*, 1851-60, VII, p. 18). Questa e molte altre sono le possibili verità di una teoria del valore soggettiva (obiettivo-soggettiva) e delle sue derivazioni; il guadagno è maggiore della perdita, che cresce col decadere della teoria obiettivo-reale dei valori, preordinata e bell'e pronta. Soprattutto perché la parte più dura di questa perdita, il carattere effimero e slegato delle serie dei valori umani, tocca solo al materialismo meccanico, non a quello dialettico - per quante siano le forze della tendenza e della dialettica della natura. Ugualmente con la teoria obiettivistica dei valori niente è perduto tranne la falsità dei valori obiettivo-reali che essa pone; poiché questi, su su fino al preteso *Ens realissimum* dello *Ens perfectissimum*, sono ipostasi mitiche, non realtà. Il mondo dell'obiettività, quale mondo dell'obiettivato e del divenuto abituali, non contiene una schiera angelica di valori reali e ben formati; a questo proposito Tommaso stesso deve ammettere: «*Res nobiliores in mente quam in se ipsis*». Anche la gerarchia dei valori, che in forza del suo riferimento al sommo bene è indubitata, non coincide affatto con la gradazione già data, in cui l'uomo, solo che salisse con buona volontà, credeva di trovare i suoi ideali come realtà. Tutto ciò è tanto irrecuperabilmente perduto quanto mai era stato nella realtà obiettiva: la gradazione c'è solo nell'utopia obiettiva, nella disposizione processuale. Quel che il mondo contiene è e resta, fino a nuovo ordine, *un potenziale alleatosi nella materia del valore*, niente di più ma certo niente di meno. Essa contiene il materiale occorrente, il tempo e lo spazio per lavorare questo materiale, l'uomo da esternarvi e naturalizzarvi, la natura da mediargli con la storia umana e da umanizzare. Il mondo contiene dunque molto più della statica di valori conclusa e reale, quale la società medievale, desumendola da se stessa, aveva riflesso nella natura e in una mitologica sovrannatura. Invece di questa stasi, anche e proprio il materiale di valore del mondo contiene la sua tendenza, alleabile col lavoro umano e non ancora vanificata, a mostrare il

suo conio, a rivelare la latenza del suo contenuto nucleare. Come, secondo Marx, non soltanto il pensiero deve premere verso la realtà ma anche la realtà verso il pensiero se un progetto deve riuscire, così ogni formazione di valore deve ricorrere alla tendenza-latenza nel suo materiale e così - invece di una morta meccanica, ma anche di ipostatizzati dèi di valori - questa tendenza-latenza è presente nel materiale del valore. La fine della latenza nel senso più positivo possibile è il sommo bene, che non sarebbe tale se, nella sua suprema soggettività, non avesse anche suprema oggettività in spe, sia come pertinenza al regno sia come perfetta materialità. Solo in questa ha concretezza, solo in questa il desiderium può trovare il sommo del suo intendere e in esso cessare; solo in questa la soggettività, che ha sempre il fatto-che non adempiuto a fondamento e contenuto consegue la tangibilità di questo contenuto. Al sommo bene appartiene tanto essenzialmente il suo esser-ci che esso non può mai essere tale nella mera interiorità, ma sempre anche in un'esteriorità prodotta e riuscita nell'oggetto. Per scomparire poi come tale nel soggetto liberato, così come scomparire la soggettività nell'oggetto non alienato: la teoria del valore, sia soggettiva sia oggettiva come tutto il rapporto soggetto-oggetto ancora scisso, cessa nell'*attimo supremo del bene supremo*. Messo dunque in forma conseguente: il materiale mondano del meglio, questa unica verità della teoria obiettiva del valore, è la *materia* utopico-latente del soggetto del mondo scoperto. Però il luogo del sommo bene anche durante la sua intenzione (se questa non è distratta o impigliata in cose inadeguate) resta sempre nelle vicinanze: nell'attimo quale nucleo in cui soggettività e oggettività sono tanto unificate e non sviluppate in reciproca chiusa compenetrazione, quanto potrebbero diventare uguali, nel sommo bene realmente possibile, se sviluppate l'una con l'altra. Perciò, tutti i valori hanno il loro climax già nel fatto che in loro, quanto più centrali diventano, scompare la distanza fra soggettività e oggettività. La speranza del valore più alto o sommo bene, questo ultimo ideale-limite pensabile, contiene il sé come mondo, in un modo che dà utopicamente la direzione per tutti gli altri beni, educati l'uno con l'altro ed equiparati. Il giorno del nunc, la presenza del presente, è perciò essenzialmente il mondo come domanda e il contenuto umano (imminente) come risposta, così come l'uomo come domanda e il contenuto mondano (imminente) come risposta. E

tutto questo concerne il volto o l'humanum scoperto, anzi rende pensabile questo fra tutte le potenzialità esterne come l'ultimo potenziale rispetto al valore.

Oscillazione e rigore in riferimento al sommo bene (vento della sera, statua di Buddha, figura del regno)

C'è una mossa verso l'interno, che resta aperta assai a lungo. Se fuori tutto diventa male, l'uomo che crede di percepirlo non trova se stesso male. Al contrario crederà di essere l'unico giusto, forse, se non è troppo autocompiaciuto, insieme con alcuni amici. Così l'interno appare un luogo in cui un'esistenza aderente ai valori si conserva più facilmente o più a lungo che in un esterno tanto ritroso quanto fragile. Se davanti alla finestra c'è tempesta, in senso letterale o traslato, non solo la camera ma anche il cosiddetto cuore è un buon ricettacolo di calore. E' anche particolarmente vero che l'anima bella è bella solo in sé, in questa cura di sé brilla e consiste il suo ornamento. Ma per quanto il cuore e simili sentimenti si offrano come fuga e scampo, proprio il valore non può e non vuole restarvi. Poiché perfino dove il suo sentimento semplice, senza volontà, non è incline e atto a cambiare le cose, pensa però di superarle, di batterle in luminosità, e tali cose non restano all'interno. Per quanto un'anima possa essere in sé disperata o speranzosa, addirittura nemmeno nella lirica si trova però sola, perché fuori trova novembre o marzo. Anche nelle forme più dure del suo sogno non si trova sola con sé e i suoi simili; anche fuori dell'uomo accanto agli ondeggiamenti atmosferici ci sono tratti sufficientemente rigorosi, anzi forme, che danno a riflettere su ciò che ha a che fare col valore. E addirittura nel cosiddetto morto, dunque in ciò che è lontano dall'uomo, ce ne sono spesso anche di più, cioè più sublimi che nelle forme viventi. Solo per questo, perché anche fuori circola qualcosa di significativo sul piano del valore, qualcosa di molto adatto, anzi esso stesso capace, l'uomo in cerca di valori potè, invece che limitarsi a sospirare o a esistere da solo, parlare anche attraverso il fiore o severi gesti di tipo cristallino. Egli può esprimersi e l'ultima cosa in cui lo fa accade non semplicemente per proprio materiale formato ma anche per cosa già esterna, che egli afferra e che lo afferra. Quel che ha valore vuol venire consumato e solo il meglio calma

completamente la fame. Ma l'esterno aiuta e lavora anch'esso in vista di questo meglio, gli dà l'immagine, quella fuggevole così come quella materiale.

Ma proprio la cosa intesa in ultima analisi si presenta al tempo stesso oscillante e rigorosa. Può e deve *oscillare* perché non esiste ancora da nessun'altra parte che nella materia della domanda. Ma può e deve essere anche *la cosa più dura* perché la domanda e il suo presagio sono incessantemente rivolti all'unica cosa di cui c'è bisogno. Se l'oscillante viene trascurato, si inganna la durezza; questa infatti non è ancora decisa, abbisogna ancora della domanda in cerca, sebbene strettamente mirata. Ma se ciò che viene semplicemente affermato, anzi ciò che è duro come l'acciaio nel sì della natura buona viene trascurato, allora lo si inganna a maggior ragione: infatti durata, unità, scopo finale non sono vento ma numero, misura, peso. Ma appunto, rebus sic fluentibus, essi ci sono solo come non decisi oppure nello stato aereo dell'enigma. Qui risiede lo *stato dell'oscillazione metafisica*; a sua base c'è l'esaltazione, ma responsabile e perciò coinvolta e coinvolgente. Le forme di questa esaltazione sono liriche, non solo come enunciati riferiti all'io, con un sentimento configurato o con «il sentimento è tutto», ma anche obiettivamente precise, con un discorso enigmatico esattamente dato nel profondo dell'oggetto. Il tratto fra uomo e mondo, particolarmente mondo della sera, è percorso da entrambe le parti, uomo e mondo, l'uno verso l'altro e c'è in esso tutto un brivido di bisbigli lontani. Nel modo più preciso in Kierkegaard, l'esistenzialista che è tale non soltanto rispetto all'uomo. Dell'oscillazione di una cosa ultima nell'interno come nell'esterno egli diede il seguente indimenticabile esempio: «E il congedo della sera dal giorno e da colui che ha vissuto il giorno è un discorso enigmatico, il suo ricordo è come l'ammonimento di una madre premurosa al figlio, di tornare a casa in tempo, ma il suo invito, anche se il congedo non ha colpa di tale equivoco, è un cenno inspiegabile, come se la pace si potesse trovare solo se fuori nell'incontro notturno, non si resti con una donna ma femminilmente con l'infinito, convinti dal vento notturno quando questo si ripete monotono, quando percorre bosco e prato e sospira come cercasse qualcosa, convinti dall'eco lontana del silenzio in se stessi, come se esso presagisse qualcosa, convinti dalla pace sublime del cielo, come se la si fosse trovata, convinti dall'udibile silenziosità della rugiada, come se ciò fosse la spiegazione e il

ristoro dell'infinito, che è uguale alla fecondità di una notte silenziosa e viene solo capito a metà, come la semitrasparenza della nebbia notturna» (*Werke*, Diederichs, VI, p 307). Con queste strane parole si entra in un campo di estremo limite, precisissimamente crepuscolare come il loro oggetto. Il discorso enigmatico della sera è il discorso enigmatico del qualcosa che il vento cerca, che il silenzio intuisce, che la pace sublime del cielo adempie come se fosse stata trovata. E' il qualcosa dell'infinito, che in questo qualcosa, come cosa in e per sé, cessa anche di essere infinito, cioè diventa patria. Da qui il ricordo, che qui è un rammemorare; da qui il paragone di questo rammemorare con «l'ammonimento di una madre premurosa al figlio di tornare a casa in tempo». Nelle parole di Kierkegaard c'è la piena comprensione di qualcosa capito solo a metà, come «la semitrasparenza della nebbia notturna», in cui il superfluo cessa e una cosa in sé e per sé mormora e fumiga. Così dunque è fatta, ottimamente fatta, l'oscillazione qui pertinente, metafisicamente coordinata col sommo bene, quale incontro per così dire femminile con l'infinito, con quel che viene a casa. E dall'esempio scelto da Kierkegaard risulta chiaro che il cosiddetto discorso enigmatico proprio perché resta così immerso nell'esistere, esce dalla semplice interiorità di questo trovarsi. Esso scopre anche l'obiettivo: il vento notturno, la nebbia notturna, la pace del cielo come esistenziali e l'uomo non come solitario nell'ambiente, per quanto inumano. Se con la sua angoscia, la sua malattia mortale, la sua esigenza di valore e di salvezza l'uomo fosse finito semplicemente in un universum totalmente disparato, se in esso non ci fosse la stessa radice dell'esistere immediato, da cui egli stesso dipende e che egli stesso è, allora l'esperienza serale notata da Kierkegaard come rappresentativa in senso assoluto sarebbe impossibile, sia con la sua oscillazione che incontra se stessa all'esterno sia col contenuto dell'oscillazione, che non resta interiorità. L'anima mea, questa nascita e scampo dell'esistere, conscio di se stesso, vive anche al focolare dell'oggetto; anche lì la sua infinità sta insieme col finito. Dove si va verso un tale tipo di incontro con se stessi, il comprendersi nell'esistenza cessa di restare interiorità e il mondo esterno cessa di apparire ostile, inospitale, non mediabile con la nostra albeggiante questione del valore. Se anche nell'interno c'è un universum o addirittura l'unico in cui l'uomo potrebbe essere a casa, c'è nell'universum anche un interno, e questi concetti di

correlazione (interno-esterno, soggetto-oggetto) perdono il loro senso distanziato già nella oscillazione metafisica capita, non soltanto nella mistica esperienza del lampo o dell'attimo. Il linguaggio del comprendersi nell'esistenza, in vista del valore fondamentale perduto o appunto nuovamente intuito, è sempre lirico nel contatto con sé, nell'indagine di sé, sia morale, sia estetica, sia religiosa: ma è lirica oltre i margini della soggettività, è conservazione dell'esistenza, formazione dell'esistenza con paesaggio. E' questo stesso paesaggio esterno, in cui l'esistere trova dichiarazioni su se stesso, in cui può trovare attitudine a cifre del significato ultimo cercato, e valore. L'uomo non è venuto al mondo in modo diverso dalle cose intorno a lui, il medesimo oscuro fatto che ha lo stesso processo sia in un caso che nell'altro. Perciò l'oscillazione verso l'ultimo riceve una risposta, atmosferica come si conviene, fuori, ma con il premuroso ammonimento di tornare a casa per tempo.

E' lo stesso ammonimento, e riferito alle stesse cose, che invece che oscillante si presenta *rigoroso*. Davanti a lui svanisce l'alito; e l'oscillazione, sebbene coscienzosamente attiva, qui si ritira. Ciò fa sì che si ritiri l'anelito adatto al «sentimento è tutto» e alla sua via verso casa. Se ne va l'istintuale, l'alitante, anche il vitale, così come se ne è andato da un'immagine finale, artisticamente dura di Stefan George. «Il mio giardino non ha bisogno di luce e di calore, / il giardino che mi sono creato / e le schiere morte dei suoi uccelli / non hanno mai visto una primavera». L'anelito e la sua vita devono qui ritirarsi poiché il concetto del sommo valore, dunque dell'adempimento totale, non può sussistere con quello. Solo per i fini di valori bassi e medi vale quel che Schopenhauer, metafisico della delusione fondamentale, afferma tanto falsamente della volontà in generale, anzi proprio dell'assoluto: «Lo stesso si può anche vedere nelle aspirazioni e voglie umane, che sempre c'illudono mostrandoci il loro compimento come supremo fine del volere; ma non appena raggiunte, non sembrano più le stesse, e quindi tosto dimenticate e invecchiate, vengono sempre - anche se non vogliamo subito convenirne - messe da parte come miraggi dileguati. Felici ancora, se qualche cosa resta al nostro desiderio e alla nostra aspirazione, per alimentare il giuoco del perenne passaggio dal desiderio all'appagamento, e da questo a un novello desiderio - passaggio che si chiama felicità quand'è rapido, dolore quand'è lento: invece di cadere in quella paralisi che si rivela come

orribile, stagnante noia, confusa aspirazione senza oggetto preciso, mortale languore» (*Werke*, Grisebach, I, p. 229).⁵⁶ Niente però può essere più estraneo alla *severa formazione di fini*, anzi già ai fini intermedi rispetto a quelli esattamente riferiti, di questa aspirazione senza fine; nel paesaggio del sommo bene non c'è delusione da raggiungimento, qui non c'è il problema dell'Elena egiziaca. E' proprio criterio del sommo bene, così come dei fini intermedi sulla sua specifica via, che l'incanto dell'Elena di Troia e dell'utopia a lei rivolta venga annientato solo superandolo col raggiungimento, anzi con l'avvicinamento. E non c'è più atmosfera a concorrere, nessuna striscia di cielo infuocato, nessun idolo con la didascalia: era meglio in sogno. Ma certo - corrispondentemente al mero *presentimento* dell'attimo supremo, anzi al frammentario addirittura nel «Chorus mysticus» - anche qui l'oscillazione si ritira soltanto, non scompare del tutto; il summum bonum è infatti presente nella sua forma più rigorosa solo come domanda, come *cifra* che albeggia verso la soluzione, non già come soluzione. Rispetto alla cosa oltre cui non va altra cosa, c'è, oltre al modo lirico, un modo plastico, oltre allo stato dell'oscillazione metafisica una *figura della durezza metafisica*: ma questa, essendo dello stesso contenuto non pervenuto, è nascondimento non meno utopico, anche se formato. Come l'ammonimento di venire a casa indica in Kierkegaard il punto fermo nell'abitare e non lo perde, alle figure della perfezione effettivamente cercate invece non manca mai la semitrasparenza della nebbia notturna, in cui la visione finale di Kierkegaard si vela così obiettivamente. L'archetipo utopico del positivamente definitivo agisce come mistero in tutte le sue figure storicamente apparse; l'oscillazione vi diventa manifesta chiusura. Tutti i segni di questa specie partecipano del giardino georgiano non legato a situazioni, e ancor più - con meno preziosismi e più verità - all'immagine invernale, cui il tardo Hölderlin dà il seguente ordine: «I fiumi sono come pianure, le forme / appaiono meglio anche disperse, la dolcezza / della vita dura ancora, la grandezza delle città / appare assai bene nella smisurata lontananza». Ma la profondità delle città appare particolarmente bene su un infinito strettamente misurato: per ragioni che hanno a che vedere con la cultura della quiete, non l'Europa ma l'Oriente ha perciò sviluppato per primo i «sigilli» qui intesi di un optimum; l'Europa, con la sua molteplice «arte signata» culminante nel tentativo di firmare la qualità più alta, seguì solo in un secondo

tempo. Segni fondamentali di questo tipo si trovano in Babilonia come stella, in Egitto come triangolo; ma la più *forte forma geometrica umana* di questo optimum intenzionato la rappresenta inequivocabilmente la *figura di Buddha*. Beninteso, la si ricorda qui come semplice intenzione, mero tentativo, ma appunto particolarmente chiaro. Infatti sull'esempio di questa figura è esemplarmente istruttivo imparare come proprio l'*immagine di quiete* di un qualcosa divenuto buono volesse geometrizzarsi come figura umana in un sigillo. Tanto più penetrantemente in quanto l'immagine di Buddha, come nessun'altra, era stata pensata al tempo stesso come quella attraverso la quale l'uomo dovrebbe avvicinarsi all'indicazione indiana del sommo bene e formarsi andandole incontro. Questo sommo bene è qui unicamente nirvana, cioè quella beatitudine ipostatizzata a tale, in cui non ci sono né soggetto né oggetto, né portatori né cosa supportata, ma, nonostante questa assenza di soggetto e oggetto e per causa sua, il nirvana confina col regno in cui soggetto e oggetto sono soppressi solo perché si compenetrano senza più distacco. Nel sorriso di Buddha così come nelle linee iniziatiche della sua statua ci sono dunque anche da questa parte cose ben diverse dalla geometria vuota di un cosmo soppresso (cfr. p. 1449): è l'espressione negativa del positivum supremamente inteso. Dunque il simbolo di Buddha si presenta negativamente, ma tuttavia affermativo e in assoluto consolatorio, figura del più estremo ingresso della quiete nel sommo bene. Con la posizione yoga come modello: per lo yogi l'immagine di Dio è uno strumento (yantra) attraverso cui si produce l'unità fra Dio e l'uomo; e non ci sono soltanto yantra antropomorfi, ma soprattutto ce ne sono di puramente geometrici e lineari in forma di diagrammi che devono simboleggiare la situazione nel cielo (devachan). Buddha non era uno yogi e ha rifiutato la tecnica yoga; l'etèra può percorrere la via di Buddha esattamente come il penitente: ma la statua di Buddha, la cui prima comparve solo nel primo secolo avanti Cristo, accolse l'unificazione yantra. Da qui la severità in suprema mitezza, una severità che si stacca tanto più significativamente dalle statue contemporanee degli dèi della religione brahmanica. Dagli Shiva a tre teste e quattro braccia, che si reimposero nel II secolo d.C., o addirittura dagli straripanti-organici templi di Visnu e Shiva della tarda epoca indiana, quando gli intricatissimi grovigli della rinnovata leggenda degli dèi induisti furoreggiò anche nelle arti

plastiche (tempio di Madura). Invece la statua di Buddha si erge come un altro mondo, così penetrante e così concentrazione sull'unica cosa necessaria che la sua quiete iniziale si comunicò anche all'arte indù (per esempio al suo massimo monumento, lo Shiva a tre teste del tempio nella roccia di Elephanta). Solo nel II secolo d.C. (statua di Buddha a Mathura) il simbolo di quiete del perfetto venne eseguita nella sua forma classica originaria, solo nell'arte del regno Gupta, dal iv al vi secolo d.C., la forma originaria venne incisa completamente chiusa nel triangolo e nel cerchio. E precisamente *questa figura di un summum bonum indianamente inteso* si presenta in doppia forma, a seconda che il Perfetto del mondo indiano sia ancora rivolto agli uomini o invece risieda in se stesso. Rivolto agli uomini è Buddha come maestro, in piedi, in atteggiamento frontale, la mano destra sollevata nel «sigillo della protezione»; questo gesto significa: non temete. Buddha risiede però in sé nel suo rapimento, nella forma dell'estasi più difficile, quella apatica: siede composto in un triangolo, le braccia formano ancora due triangoli intorno al corpo, all'altezza del plesso solare le due mani riposano l'una nell'altra nel «sigillo della dottrina»; questo gesto significa che nell'illuminato la ruota della dottrina ruota intorno a se stessa. Questa è la figura di Buddha ovvero il sigillo indiano dell'adempimento dell'ultimo desiderio: non avere più desideri. Non sorprende che questa percettibilissima cifra di salvezza, anche se di salvezza ancora astratta, si trovi al punto dialettico di frattura di uscita e ingresso, decadenza e significato: la severità veramente metafisica codifica l'ascesa, non il divenuto. Perciò ogni cifra contiene quell'ultimatum che è il crepuscolo, non solo dalla parte del sorgere ma anche da quella del tramontare dell'abituale-fissato; perciò è valido quel che è occorso dire sulla musica: «Il Requiem è il paesaggio segreto del sommo bene» proprio per il possente benvenuto e congedo, quale si presenta la figura di Buddha, *come ogni tentativo di figura finale*. Ma, nonostante il nirvana privo di soggetto e oggetto, rispetto ad altri tentativi di figure finali il Buddha ha il vantaggio di non porre - nel nulla del suo tutto - un perfectissimum come già esistente, presente nell'essenza seppure dietro la manifestazione. Come l'essenza nella stella babilonese, nel triangolo egizio e in parte perfino negli ornamenti dal significato veramente ultimo che ora le religioni dell'*esodo* e del *regno* (ebraismo e cristianesimo) si sono messe a porre ipostatizzati-reali. L'ipostatizzato-reale era qui il

danno che la speranza soffre da una fiducia fissata al disopra del mondo; ciò che così viene metafisicamente figurato e che ora può essere ricordato per ultimo, nei suoi contenuti, biblicamente intesi, toccava però una suprema forma vivente umana nella dimora utopizzata, e non l'informe beatitudine dello svanire. Due di queste *figure bibliche finali* davano al sommo bene un'espressione al tempo stesso sommamente misteriosa: il carro divino (merkabah) e la Gerusalemme celeste. La *visione del carro* appare in Ezechiele in un'arcaica composizione di animali, cherubini, ruote e figlio dell'uomo (Ez. 1, 5-28; 10, 9-22). Ma questa selvaggia visione, che ricorda le figure miste babilonesi e anche le antiche fantasiosità indiane, diventò la base della figura più magica cui l'ebraismo si sia deciso. Per esso la merkabah non significò semplicemente il carro con cui l'uomo può salire alle dimore divine, ma anche la figura simbolica di queste stesse dimore. Un gruppo di scritti cabbalistici (Hekhaloth), composti nel I secolo d.C., tratta esclusivamente del carro: esso dovrebbe rappresentare la figura dell'ultimo spazio, integralmente abitato dall'essenza. La mistica della merkabah quale mistica dell'omega mise così in discussione il livello della mistica be-Reshith ovvero mistica dell'inizio, quale mistica del semplice alfa della creazione. La merkabah non andò certamente oltre cerchie esoteriche, sofisti superstiziosi e al tempo stesso coinvolgenti inaccessibili; ma la figura della *Gerusalemme celeste* andò oltre, a simboleggiare in effetti per intere moltitudini lo spazio più sacro. Come si ricorderà, insieme col tempio di Salomone essa diede un modello architettonico iniziatico, quasi un modello per la cristiana posizione-yoga delle pietre. In una quadratura del circolo all'incontrario, i quadrati di questa figura vennero ritrasformati in un cerchio; da cui la definizione che va fino a Eckart e Cusano: «Deus est sphaera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam». Nella figura della Gerusalemme celeste si ridusse ugualmente l'ipostatizzato-reale; ancora più che nel carro; l'indice d'esistenza di questa figura diventò sempre più utopico. E allo stesso tempo la sua formazione doveva andare oltre il crollo del mondo presente verso lo spuntare di un nuovo mondo al suo posto; con residui astrali battezzati intorno alla pura e semplice comunità. In quest'ultima figura tentata del sommo bene è pensato un cristallo d'anima, in modo però che l'anima mea sia completamente espressa e coincida col contenuto di una natura trasfigurata. Vi culmina il rigore non

atmosferico in vista della figura suprema: e deve essere essenzialmente figura, non atmosfera; infatti l'ultimum positivo è inteso come mancanza di situazione, senza nubi né temporali.

Poiché ancora non c'è, molte cose si muovono intorno alla cosa intesa da ultimo. Non soltanto la fine ribolle o riluce, anche strada facendo circolano *testimoni*. Sentimento e severità percepiscono una quantità di circostanze e forme esterne, che esistono perché *significano*. Perché significano valore o almeno consuevano stranamente con quel che ne vive nell'uomo. Proprio qui non tutto può essere riportato all'immedesimazione o interpretazione di tipo soggettivo, dunque arbitrario. Ma invece valori d'uso di questa specie, sia lirici sia plastici, si mostrano ogni volta, e codeterminati materialmente con particolare inevitabilità. Mai ancora un mattino di maggio ha suscitato impressioni tristi, per quanto cupo fosse l'animo di chi lo viveva; appare sereno del tutto obiettivamente. Così che anche nella più sfrenata immaginazione la lirica del vento notturno non può venir scambiata con quella dell'aurora, né la cifra della vetta montana con quella della palude. Quanto più irrecuperabile e oggettivamente inequivocabile tale immedesimazione e interpretazione, tanto più certamente essa è fondata nell'oggetto. Invano un *sensu della natura* siffatto venne interamente soggettivizzato o anche solo allentato a mera bellezza, cioè nel senso dell'illusione che il secolo scorso diede a questo concetto. Irrecusabile è la domanda: che cosa c'è di qualità obiettiva in una sera d'autunno, che cosa avviene nelle qualità delle stagioni, nei loro paesaggi, nello «sguardo dolce e vivificante della primavera?». Che cosa si comunica nell'aura che il prato, il bosco, la montagna, il mare hanno intorno a sé, tanto indisconoscibile quanto materialmente diversa, oppure che diversa fin nei minimi particolari, circonda una casa abbandonata, la notte piovosa nel quartiere industriale, gli smeraldi e turchesi di una risacca nel sud, la luce tropicale? La teoria meccanicista della natura ha espunto i colori, come già l'aura, dal suo mondo, ma essi restano nel gigantesco settore del mondo che non consiste solo di rapporti o principi quantitativi. Anche in un esercizio così meccanico delle scienze naturali, almeno la geografia, e in parte anche la geologia, hanno conservato colore, calore, forme naturali qualitative; di conseguenza e sensatamente queste scienze erano in obbligo con la pittura paesistica (nel modo più chiaro in Alexander von Humboldt). E ovviamente la consapevole filosofia naturale

fatta di qualità e valori, del tipo di Goethe, di Schelling, di Hegel, entrò al meglio nella sua natura attraverso colori, miniere, forme cristalline. In una natura sulla quale in parte parve essere diffusa un'obiettiva malinconia, come per una disgrazia in seguito alla quale essa esiste; e un'obiettiva attesa sembrò in parte diffusa su di essa, verso una soluzione e trasfigurazione, così come all'interno delle montagne dovrebbe crescere l'albero d'oro e dalla gravità sorgere la luce. Fu di questa romantica natura di valori che Schelling disse come essa sia «il primo o Antico Testamento, poiché le cose sono ancora fuori del centro e dunque sotto la legge», ma essa è anche una rivelazione più antica di qualunque rivelazione scritta e contiene «modelli che ancora nessuno ha spiegato, mentre quelli della rivelazione scritta hanno ottenuto da lungo tempo il loro adempimento e la loro interpretazione» (*Werke*, I, VII, p. 411, p. 415). E solo questa *galleria dei valori, mascherata e doviziosamente riferita al fine ultimo*, rese possibile oltre alla bellezza naturale anche quella cosa stupefacente che è la *mitologia della natura*, davanti alla quale il sé religioso restò sprofondato così a lungo. Certamente proprio la religiosa animazione della natura era interamente ricoperta di schietti antropomorfismi, molto più delle percezioni della bellezza naturale: ma, quanto poco la bellezza naturale è mera illusione, altrettanto poco quel che è indicato dalla mitologia naturale è dovunque solo superstizione, se essa credeva di cogliere nella notte di tempesta, nel temporale, nella primavera, nelle costellazioni (viste dalla terra) esplosioni oppure ordini che dovevano ineluttabilmente agire al di fuori del settore meccanico. In modo puramente mitico, troppo mitico finì, come visto, proprio questo intreccio di categorie naturali e qualitativo-valutative in Mani, nella mitologia naturale di bene e male, luce e notte; ma perfino il tutto organico in Leonardo, quello musicale in Keplero, quello ebbro di luce in Goethe sarebbero impensabili senza una sopravvivenza di mitologia naturale. «All'udito dello spirito è già nato / sonoro il giorno nuovo. / Gemono porte di macigno, / in corsa scrosciano ruote di Febo. / Quanto tumulto è la luce! / L'inaudito, nessuno può udirlo»: l'aurora apre qui per Goethe la porta dell'Oriente, simbolo in assoluto della nascita della luce e non soltanto fenomeno retinico sorto perché lo strato d'aria più bassa lascia passare solo i raggi rossi. Per i versi di Goethe e lo sguardo che è in loro non basta il mero fenomeno retinico soggettivo, con nient'altro che un quantum al di fuori di esso; e

ugualmente non basta per l'ineluttabile consonanza shakespeariana fra azioni e paesaggi. Come sarebbe altrimenti possibile questa naturalezza così evidentemente pertinente intorno alle sue figure, la notte estiva intorno a Romeo, la landa tempestosa intorno a Lear, il vento del nord e l'inverno intorno ad Amleto, tutto il contorno atmosferico e la località specifica, corrispondente proprio qui al «quale» degli uomini e delle azioni? Per evitare ogni malinteso: la base quantitativa nei processi fisici non è toccata da tutto ciò, ma essa ovviamente non costituisce il tutto della natura in quanto qualitativamente sperimentata e coglibile proprio anche sul piano estetico-qualitativo. Meno che mai si abbandona la concezione materialistica se quella meccanico-quantitativa è riconosciuta nei suoi limiti o anche nel suo settore solo parziale; infatti a nessuna riproduzione dialettico-materialistica è estraneo il capovolgimento in qualità. Nemmeno se queste qualità non si interrompono fisicamente ma, ancora nel rispecchiamento estetico, esigono un rendiconto - anche qui col loro potenziale di qualità di valore. Perciò proprio Goethe - come sempre nel contesto della natura e senza dualismo - coglie e rende manifesta la seguente connessione: «Anche se per quel che mi riguarda seguo più o meno la dottrina di Lucrezio e includo tutte le mie pretese nel cerchio della vita, mi rallegra e ristora sempre molto vedere che la gran madre natura fa risuonare per anime delicate suoni più delicati e accenti sommessi nelle ondulazioni delle sue armonie, e all'uomo infinito concede in tanti modi un senso di partecipazione all'eterno infinito» (*Carteggio con F. Stolberg*, 2 febbraio 1789). Da cui risulta chiaro nel modo più schietto che quanti fra gli artisti possono essere chiamati umanisti di paesaggi non devono per questo essere soggettivo-idealistici oppure disimpegnatamente antropomorfizzanti, ma possono essere, e spesso sono, più obiettivo-concreti di tutto il solo quantum in questioni naturali, con la pars pro toto. Il gigantesco, ribollente alambiccico del mondo esige di essere riconosciuto anche dai frutti; la coscienza a ciò relativa la mantenne nell'epoca quantitativa l'arte della natura. E inoltre: lo sfondo, non soltanto da mascherare ma da svelare e correggere in cose importanti, resta quel che una volta nelle mitologie naturali era così iperanimato come al tempo stesso mantenuto nel significato. Non sorprende dunque che anche il *cristianesimo* abbia rilevato concezioni della mitologia naturale e cioè le abbia battezzate o almeno ribattezzate; esse sono a base di

tutte le sue feste. E ciò nonostante la guerra cristiana contro la divinizzazione della natura: questa guerra, in quanto contro il vecchio eone e a favore del nuovo, vedeva nella natura tendenze ed elementi di una natura trasfigurata, dunque alleata. E Agostino teorizzò addirittura una premonizione della salvezza nelle forme naturali; particolarmente in quelle belle: «ut, pro eo quod nosse non possunt, quasi innotescere velie videantur» (*De civ. Dei*, xi, 27). Schopenhauer accolse questa dottrina nella sua filosofia dell'arte, il teatrale incantesimo wagneriano del venerdì santo vi si basa, ma le feste ecclesiastiche già prima di Agostino erano complessivamente poste e tenute come se anche la natura inconsapevolmente le festeggiasse. E' il caso della festa di San Giovanni nella notte più breve, del totale paradosso del Natale nella più lunga: alla sua mezzanotte nasce infatti il nuovo sole.

Sebbene con Cristo si debba intendere un inizio di luce innaturale, e che si oppone al decorso del mondo, che secondo un bel detto di Chesterton all'improvviso attacco delle campane di mezzanotte dà un suono come il tuono dei grossi calibri dopo una battaglia vinta, il Natale è stato però sentito sempre in connessione con la natura esterna, con il suo raggio di luce nelle tenebre esterne, come segretezza nello stesso paesaggio. Fino all'epoca in cui le grandi città eliminarono la natura dal campo visivo, l'avvento, che precede il Natale, venne visto allo stesso tempo come un avvento del ciclo naturale e la grotta di Betlemme si trovava sotto la vecchia terra, come sua nicchia esplosiva, allo stesso modo in cui si trovava sotto un nuovo mondo come suo luogo di nascita. Vi rientra la stella che era ferma sulla stalla della grotta, che simboleggia anzi il nuovo sole nel cui segno il Cristo pasquale ascende. Anche la Pasqua infatti veniva festeggiata in mezzo alla natura in direzione di un'altra natura; così riuscì una festa primaverile stranamente raddoppiata, come festa trasparente in cui la natura apparve sempre di nuovo adatta alla *trasparenza*. La tomba invernale si lacera e il mondo rinsecchito e gelato sperimenta quella resurrezione cui nel mito pagano presiede il dio della vegetazione, in quello cristiano Gesù vittorioso - completamente nella natura, ma ugualmente non più nel ciclo della vecchia natura. L'antica cristianità ha così festeggiato non soltanto la Pasqua ma anche, in una peculiare vigilia d'avvento, la precedente veglia pasquale: l'arrivo di Cristo per il giudizio universale era atteso in quella notte. Dunque nella Pasqua cristiana

veniva salutata bensì un'altra aurora che non quella del sole primaverile, ma anche qui un'aurora che poteva servirsi dei segni naturali esterni come se fossero essi stessi simbolici. Il cristianesimo, col pathos e la via d'uscita dell'anima mea, restò spietato nei confronti di ogni mito astrale quale vero paganesimo e ciononostante accolse tali concordanze. E non certo solo come compromesso (proprio il Natale sorse assai tardi senza rapporto coi culti solari dell'Asia Minore; venne festeggiato a Roma solo a partire dal iv secolo); qui si voleva significare un movimento e una latenza nella natura, in cui il calendario cristiano penetra e cui si connette, superandoli di molto e in senso escatologico. Ma tutto ciò è possibile solo perché tempesta, notte invernale, aurora, tempi del giorno, stagioni, forme paesistiche presentano cifre utopico-reali, per cui la mitologia naturale e insieme il cristianesimo si videro tenuti a decifrare umanisticamente la natura, con l'uomo come immedesimazione ma anche con l'uomo come chiave. Anche *queste cifre* però hanno tutte al vertice *quella di un summum bonum*; nella bellezza naturale esso ne mise di volta in volta in ordine le immagini supreme, nella mitologia naturale venne da ultimo designato col nuovo, misterioso sole dei misteri, «nel suo maggior chiarore a mezzanotte». Qui è ufficio di una nuova teoria materiale dei segni essere finalmente all'altezza critica adeguata dei significati esistenti e dei tentativi di lettura, e precisamente nel processo dialettico-materiale, il cui sgorgare mette in luce proprio le cifre qualitative di ciò che sgorga. E quel che vi va eventualmente spiegato è così poco svelato a se stesso che la sua soluzione, invece di trovarsi già pronta in un mondo posteriore o superiore, ha come tempo solo il futuro, come forma solo la cifra reale, come grado di realtà solo la latenza. Ma indizi si trovano nella bellezza naturale, nella sublimità della natura, nella mitologia naturale, nel paesaggio delle feste: e tutti questi testimoni e segni convergono ugualmente nella direzione verso una *figura finale*.

La ricerca di testimoni strada facendo non è neanch'essa limitata a una traccia semplicemente sentita. Non a oscillazioni nel paesaggio, non al corrispondente état d'âme della festa e del suo tempo naturale. Ma anche qui al *rigore* viene data una risposta all'esterno, proprio come se il teatro naturale fosse scritto esso stesso con segni incisi. Dei quali ciascuno non può fare a meno di esporre e proporre tratti e visioni umane sul terreno del mondo.

Questi segni si presentano come immagini particolarmente laconiche, in modo che ciascuna di queste immagini materiali significa se stessa e ancora qualcosa nella sua linea di prolungamento. Ciò che è significato nella linea di prolungamento si trova metaforicamente, allegoricamente, simbolicamente al massimo, nella specifica linea di prolungamento dell'uomo. Il suo posto è sulle dialettiche superfici di decadenza delle cose, dunque lì dove esse diventano per così dire forme di uscita di se stesse. In questo punto di frattura risiede già la metafora o piuttosto ciò che in modo così strano rende possibile l'equazione di una situazione psichica o sociale con una materiale. L'allegoria risiede esplicitamente qui finché dà un «simbolo» a un «senso», soprattutto a uno intellettualmente già convenuto e tuttavia circondato da margini di significato. E anche il simbolismo, che a differenza dell'ambigua allegoria indica del tutto univocamente un nascondimento reale dell'oggetto, è situato appunto nell'apertura dialettica delle cose; infatti in questi margini di significato vive l'elemento fondante di ogni simbolismo reale: la latenza. E l'unità sia per le allegorie sia per i simboli è che in essi lavorano *archetipi obiettivo-utopici*, quali vere cifre di realtà in entrambi. Cosa formulata nella «Fondazione» (p. 194) così: «Archetipi di questa specie in generale non sono semplicemente formati di materiale umano, né proveniente da tempi arcaici né dalla storia successiva; piuttosto mostrano un esempio di scrittura doppia della natura stessa, una specie di cifra reale o simbolo reale. Simbolo reale è un simbolo il cui oggetto di significazione è ancora celato a se stesso, nell'oggetto reale e non soltanto - per esempio - alla comprensione umana. Con ciò esso è espressione di ciò che non è ancora diventato manifesto nell'oggetto stesso, ma che è significato nell'oggetto e attraverso l'oggetto; l'immagine umana del simbolo ha qui solo funzione riproduttiva vicaria. Le linee di movimento (fuoco, lampo, figura sonora e così via) e le forme di oggetti peculiari (la forma della palma, la forma del gatto, il volto umano, il cristallo dello stile egizio, la foresta dello stile gotico e così via) rendono riconoscibili queste cifre reali. Una parte fortemente caratterizzata del mondo appare perciò come gruppo di simboli di tipo oggettivo, la cui matematica e filosofia sono ancora parimenti assenti». Una tavola dei simboli reali sarebbe perciò fatta di rigore plasmato, di meri caratteri, così come essi si sono formati all'interno del processo (dell'esperimento dichiarativo e formativo).

Perciò non sono attingibili attraverso un'immagine del mondo meccanico-livellante, ma condividono il loro materiale con quello del sentimento della natura coinvolto e pertinente, e in generale della mediazione qualitativo-valutativa con la natura. Le categorie o forme obiettive di esistenza appaiono di nuovo in questa tavola come ciò che è stato chiamato «segnatura» nel pitagorismo rinascimentale, non ancora ridotto a quantità, né ancora sul punto di abbandonare le sue determinazioni qualitative. Nella loro molteplicità esse sono mere figure testimoniali cammin facendo, e come tali sono completamente sprofondate nel processo dialettico, di cui figurano di volta in volta l'acquisirsi-nell'esistenza. Ma poiché questi simboli reali indicano di volta in volta l'acquisizione della cosa, e ciò nella capacità di notarli, in modo molto più vincolante, molto più corretto degli indizi nella bellezza naturale, nella mitologia naturale, nella natura festiva cristiana e in simili oscillazioni, sono riferiti molto più irrecusabilmente all'ultimum positivo e alla sua figura fermentante-latente. Perciò alla fine di queste segnature c'è di nuovo quel che viene indicato nel modo veramente più concentrato dai supremi simboli reali come la *figura del regno*. Ma anche tutta la *molteplicità* mondana dei simboli reali indica una tale Itaca; in essa finisce l'incognito del navigante come anche della meta.

Numero e cifra delle qualità; senso naturale del sommo bene

La natura nelle sue belle forme ci parla per figure e la dote di interpretarne la scrittura cifrata ci è data nel sentimento morale.

Kant

Quel che è misurabile non cessa per questo di essere pieno di suoni. La semplice silhouette, proprio questa, può averne, come può averne quella del corpo femminile. Ogni mappa, con le linee dei fiumi, delle montagne e soprattutto delle coste, riproduce una vita propria, fatta come un tappeto, astratta, vista dall'alto. Il tappeto stesso esprime pure abbreviazioni ardenti, rune orientali nelle quali si sono trasformati i suoi fiori, animali, piazze, vie. E per la prima volta dopo tanto tempo i tentativi pittorici dell'espressionismo, del cubismo, poi del surrealismo fecero capire

come stanno le cose coi disillusi contorni. Che cosa significhi vedere il mondo come un rebus e riconoscerlo in questa forma, non in modo naturalistico. Le intersezioni e i fasci di raggi, le curve e le superfici graduate di colore scoprirono un altro spazio, più ricco di qualità che non quello reale dell'esperienza. Pezzo per pezzo venne messo sottosopra il nesso quotidiano e a ogni cosa, con la sua complicità, venne messa nei contorni o in bocca una parola che la *tradisse* nell'immagine o nella fisionomia. Ciò proprio lì dove la cosiddetta pittura astratta non decadde a gioco formale senza oggetto e niente più, ma dove portò o abbreviò le cose in linee fondamentali.

E non che questa natura figurale fosse limitata all'espressionismo di Picasso o anche al geometrico Cézanne (con misura e peso coscienziosi), da cui discendeva direttamente. Ma il suo luogo più prossimo, come è giusto, è la fede figurale neopitagorica, neoplatonica del rinascimento; essa era ingenua in Raffaello, sentimentale in Dürer. «Il mondo è pieno di figure», diceva Dürer; nella teoria di Vasari ciò suona così: «Il disegno... cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima (leggi: regolarissima) nelle sue misure - di qui è, che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture conosce la proporzione, che ha il tutto con le parti e che hanno le parti infra loro e col tutto insieme» (cfr. Panofsky, *Idea*, 1924, p. 33).⁵⁷ Questa proporzione era però considerata non soltanto formale nel nuovo senso, spesso meramente formalistico, ma in quello più antico, aristotelico-scolastico; e dunque veniva ritenuto contenutistico-sostanziale. Allo stesso tempo assolutamente valido; la figura in sé equilibrata e tuttavia significativa e umana, la concinnitas in Alberti, la divina proportio in Pacioli, venne considerata modello estetico in tutto il rinascimento, derivato da un Pitagora rinnovato. Superfluo ricordare che, senza l'interesse della borghesia sorgente per il calcolo, nemmeno Pitagora si sarebbe rinnovato, ma al di là di ciò la fede in una *scrittura naturale*, in numeri e figure, seguì ad agire in modo stupefacente e istruttivo. E' la fede a liberare la stessa scienza naturale matematica che poi l'ha scientificamente uccisa attraverso il rifiuto di tutte le qualità. Ciononostante si crede di udire quasi Cézanne, e anche in profondità il tardo Platone pitagorizzante, quando Galilei delinea così il campo delle sue

ricerche: «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo)... Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche». In Galilei queste figure non hanno completamente perso un carattere qualitativo, e questo vive pienamente in quei pensatori tedeschi del rinascimento che volevano o potevano rendere giustizia non al calcolo ma alla fisiognomica naturale. Paracelso cercò mere cifre analogico-formali nelle piante e nei metalli, principalmente in quelli curativi; in più ampie prospettive egli chiamò ciò l'«arte signata». Questa è l'arte che alle cose, soprattutto agli specifici delle loro forme, non assegna nomi indifferenti, ma tali da esprimerne la «natura» e al tempo stesso il rapporto corrispondente (ostile o concorde) di queste «nature» fra loro, soprattutto rispetto a quella dell'uomo e alle sue parti. Col pensiero della *corrispondenza o concordanza* delle segnature entrò contemporaneamente in questa dottrina un altro motivo, assai antico: quello del nesso simpatetico delle «nature», mediato dall'ultima figlia dei miti astrali, l'astrologia. «Quel che nella terra è ferro», dice Paracelso nel libro *Paramirum*, «nell'uomo è bile, nel cielo Marte»: tale corrispondenza astrologica dava qui un nesso alle cose-archetipo, dall'alto in basso, dal basso in alto attraverso tutto il cosmo, o meglio il fondamento della loro «analogia» obiettivamente ipotizzata. Ma a ogni «natura» resta la sua autonomia quale autonomia della sua segnatura, che in Paracelso indica la dimensione morfologica ora della specie, ora del «carattere» individuale. Jakob Böhme, suo allievo in molte cose, nel libro *De signatura rerum* scrive, proprio su tale espressa tipicità: «Non c'è cosa alcuna creata nella natura, che non manifesti anche all'esterno la sua forma interiore. Riconosciamo ciò nella forza o forma di questo mondo, come l'essenza si manifesti in una metafora partorendola, così come lo vediamo e riconosciamo nelle stelle e negli elementi e ugualmente nelle creature, anche piante ed erbe». Queste segnature obiettive dovevano essere ricalcate nel modo più preciso nei segni della scrittura ebraica, perché i più antichi, ma anche nei geroglifici egiziani, allora ancora indecifrati (o interpretati in modo del tutto fantastico). A volte anche la scrittura cinese, resa nota dai gesuiti, si offrì a tale ipotesi, tanto più facilmente in quanto essa era stata celebrata in patria, da mistici cinesi, come segno dell'essenza, non soltanto di cose e di complessi di cose. Dall'ideografia cinese (la

cui comprensione significativamente non presuppone una conoscenza della lingua cinese) si ebbe un passaggio immediato alla pittura tao, cosicché non era del tutto lontano dal senso della dottrina delle segnature che questa pittura venisse celebrata dal mistico Chuang-tzu come «la terra fiorita dei caratteri, in cui sono espresse le essenze». E' noto che anche Leibniz, perseguendo il suo progetto di una «Characteristica universalis», voleva di conseguenza valutare la scrittura cinese come «arte dei segni». Tornando a Paracelso e Böhme, intorno alla loro dottrina delle segnature c'è quella più artificiosa e ampia di tutte, di diretta tradizione neopitagorica, elaborata nel medioevo ebraico, arrivata al rinascimento attraverso Reuchlin. E la dottrina delle segnature della Cabbala, espressa in lettere ebraiche e nei valori numerici loro corrispondenti. Lettere e forme naturali (soprattutto quelle citate nella Bibbia) sono qui legate fra loro nella creazione: come le forme delle lettere indicano le forze interiori dello spirito pensante, così le forme naturali devono annunciare le forze nascoste del creatore. Da qui l'insegnamento cabbalistico: «Binah (l'intelletto divino), in essa sono incise le vie delle lettere, la forma di tutte le cose singole e delle specie, la forma di ogni erba e anche del minerale, e le vie di queste immagini sono contenute nelle tre lettere del sacro nome» (cfr. Molitor, *Philosophie der Geschichte oder über Tradition*, II, 1834, p. 249). Da emanazione neopitagorica che era, tutto ciò passò a un misticismo di numeri e lettere tanto caotico quanto pedantesco, però anche qui c'è sempre Pitagora alle spalle. La sua scuola ha infatti per prima concepito i numeri sia come numerico-quantitativi, quali unità del numerare, sia soprattutto come qualitativo-valutativi. Sul piano qualitativo i numeri, a seconda che fossero dispari o pari, vennero considerati come valori o disvalori: ai dispari corrisponde il limitato, l'uno, la destra, il maschile, la luce, il bene, ai pari l'illimitato, il molteplice, la sinistra, il femminile, le tenebre, il male. E solo nell'era moderna cominciò il fossato o lo scisma, scavato al più tardi a partire da Keplero, tra i *due aspetti del pitagorismo*. Tra l'aspetto quantitativo, sul quale si è sviluppata la vera e propria matematica, da quell'epoca l'unica scientifica, e quello figurale-qualitativo, simbolico, nel quale doveva essere di casa la cosiddetta «matematica sacra». Quest'ultima era nata su altra base sociale da quella interessata ancora soltanto al processo di calcolo e al corrispondente mondo privo di qualità. E la «matematica sacra»,

cosa che con Pitagora nessuno avrebbe immaginato, si era infine attaccata, con la mistica dei numeri, a un mondo di spiriti sempre più superstizioso, a ipostasi reali di spettri e non soltanto, come prima, di idee di forma. Meno che mai divenne legale in una propria mathesis il programma di una dottrina delle figure, individuata e qualitativa, o addirittura di una morfologia delle forme espresse, che si sviluppano vivendo. Perciò il *Quale di numeri e figure*, quest'altro aspetto del pitagorismo, è rimasto solo come ricordo o campo non capito. Quale campo sul quale si trovano poeticamente, nel caso migliore, le metafore, le allegorie e i simboli, così come gli emblemi di significato, nel cui uso il dramma barocco aveva eccelso (cfr. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1928, pp. 155 sgg.).⁵⁸ Tieck, nella sua fiaba *La montagna delle rune*, descrive ancora una specie di mathesis della bisbigliante natura inorganica, quale tavola che egli riceve sulla montagna: «La tavola sembrava formare una figura strana e incomprensibile con le sue diverse linee e colori... Egli afferrò la tavola e sentì la figura, che subito passò invisibile nel suo interno». Novalis fu vicino a rimettersi sulla scia della dottrina delle segnature anche in forma non poetica; non a caso aveva scritto queste parole strane, solo apparentemente antiumane, solo apparentemente miti-co-astrali: «Le pietre e i materiali sono il massimo, l'uomo è il vero caos». E questo caos lo vedeva in linee naturali in modo fantastico, perfino riguardo alle vie degli uomini: «Chi le segue e confronta vede formarsi bizzarre figure; figure che sembra appartengano a quella grande scrittura cifrata che si vede dappertutto, su ali, gusci d'uovo, nubi, neve, in cristalli e forme di roccia, su acque che si stanno congelando, all'interno e all'esterno delle montagne, delle piante, degli animali, degli uomini, nelle luci del cielo, nelle lastre di pece e vetro toccate e strofinate, nelle limature intorno alla calamita e nelle strane combinazioni del caso» (*Werke*, Minor, IV, p. 3).⁵⁹ Questa è formazione analogica e non di più, anche se sotto allegorie tutte obietive; come ogni analogia, è il residuo di una corrispondenza tra forme delle cose, essendo però crollato lo sfondo metodico di quest'idea di concordanza. Infatti, come lo si è potuto riconoscere in Paracelso, questo sfondo era l'astrologia, un nesso simpatetico delle segnature; questo è finito. Ma non è finita la formidabile fisiognomica o quel *significato qualitativo e valutativo del pitagorismo*, che nel rinascimento è stato ricordato ancora una volta

in modo così potente. Anche questa serie di valori, per così dire numismatica, ottiene il suo ordine, invece che dall'astrologia, dal riferimento al *problema della forma del sommo bene*. E altrettanto poco sono intenzionabili e metodicamente afferrabili le segnature qualitative del sommo bene altrimenti che attraverso un pensare del processo; non sono statiche. E affinché di nuovo alla fine non nascano equivoci (per esempio suscitati dall'uso reazionario della «forma impressa», del quale non hanno colpa né Goethe né Aristotele né lo stesso Paracelso): tutti questi problemi, compreso quello di una dottrina espressiva delle qualità e forme naturali, non si oppongono ovviamente all'accadere analizzabile, dialettico-causale, ma vi stanno in mezzo, sono esclusivamente forme di *tensione*, figure *processuali* dialettico-materiali, e intorno e davanti a sé hanno la *non conclusività* che deriva dalla latenza. Appunto per questo il rigore obiettivo o il rigore figurale richiede da ultimo una matematica veracemente figurante, quale eredità dell'altro mondo del pitagorismo. Invece dell'unica matematica sviluppata, esente da qualità, essa ne esige una delle scaturigini e figurazioni qualitative, anzi delle latenti configurazioni finali; infatti né la dialettica né la figura processuale sussistono senza Quale, senza nuovo e senza un latente ultimum. Ma la matematica, diventata da allora scientifica - quale gruppo sistematico di deduzioni chiuse - non è interessata ai problemi del divenire, nonostante alcuni tratti dialettici del calcolo differenziale. Da lungo tempo non è interessata al Quale e nemmeno alla sua edificazione, meno che mai a un'edificazione gerarchica, nonostante alcuni recenti rapporti di questo tipo (la costruzione del continuum dei colori attraverso la geometria proiettiva, addirittura con Speiser, l'applicazione della teoria dei gruppi all'ornamento). Passaggi dalla matematica divenuta scientifica al problema del divenire (espresso in una non-uguaglianza), addirittura a una gerarchia cosmica del Quale, ci sono comunque sempre stati; nel modo più impressionante proprio nel gigantesco mondo kepleriano dalle figure sonore. L'unità di forma e senso del valore, addirittura una gerarchia dei valori, è del resto già data in Pitagora, quell'unità che unifica sempre di nuovo a una dottrina delle segnature l'idea degli emblemi allegorici e anzi dei simboli reali obiettivi. Addirittura la unifica al problema di una specie di dottrina delle segnature non euclidee, certo in modo che lo spazio visivo, con le sue qualità e forme, non venga completamente abbandonato, ma

trasformato in vista dei *margini* utopici di *significato* intorno a tutte le segnature. Dunque con un riferimento al problema della forma della segnatura suprema, cioè di quella che segna la fine intenzionata di tutti i significati; quest'ultima cosa, che si ritorce su se stessa e perciò non significa più nulla, questo non-significante governa anche la dottrina delle segnature come *sommo bene*. Questa è la dottrina della forma rivolta al sommo bene, espressa in formazioni di linee dalla ricerca dialettica, dall'evidenza utopico-morale.

Queste formazioni cercavano tutte di condurre fuori da uno spazio confuso. Qualcosa si ordina in chiarezza, spesso in quella semplicissima di un arco, di un cerchio, spesso in una che balugina come luce in mezzo al fogliame. La cosiddetta pittura astratta, come notato, ha reso di nuovo sensibili a queste forme, presenti o urgenti in ciò che è presente. Per quanto non seri e astratti in senso negativo possano a volte anche essere questi tentativi, essi si nutrono della sfera piena di cifre viventi o possibili-reali. Come creazione di forma ogni arte riuscita, ben lungi dall'offrire o dall'essere solo godimento, ha veramente contribuito al problema delle cifre. Organicamente e stranamente vicina alla realtà sperimentata nell'arte greca, in modo cristallino nell'arte egizia, con una specie di simbolo costruttivo metaorganico e sovracristallino nell'arte gotica. Certo non c'è nessuna dichiarazione vincolante, nemmeno nel suo campo più generico, per quel che concerne la possibile figura finale. Ma ciascuna segnatura tentata in assoluto esprime da ultimo il suo contenuto solo privatamente, cioè in riferimento al male, da cui è utopicamente libera la figura perfectionis. Come nella vita il sommo bene può venir intenzionato dapprima solo nella determinazione di anti-oppressione, anti-destino, anti-morte, così, in perfetta corrispondenza, nel problema della sua segnatura appare dapprima soltanto nella determinazione di anti-labirinto. Questo e solo questo è il conseguito, il riuscito, l'assolutamente certo in tutti i suoi àmbiti, si chiami, per quel che riguarda il più estremo tentativo di quiete, figura di Buddha, oppure, per quel che riguarda la vita suprema, perfino figura del regno. Ogni àmbito di cosa riuscita è fatto in modo che il suo contenuto di significato, sebbene possa infine acquietare, in sé seguita però a dire, come del resto la mistica cristiana (aria «Betrachte meine Seel» della *Passione secondo Giovanni* di Bach) ha pensato nella figura della primula

celeste. Sono tutte cifre del ritorno e della patria, tentate segnature della cosa basilare e principale. E la natura, che con la malattia, l'ostilità, anche la disparatezza rispetto all'uomo, ostacola tante cose, che per il cristianesimo sta proprio al posto, e sbarra proprio il posto, che spetta al regno (nuovo cielo e nuova terra), la stessa natura non rifiuta, quale bellezza e simbolismo, di fornire alle cifre del ritorno oggetti esterni, di essere materialmente partecipe delle cifre. Lo può perché essa stessa è in un processo, non soltanto in una statica, e perché il soggetto del processo naturale, nella misura in cui non è ipotetico, appartiene all'ambiente mediabile del soggetto umano. La natura è capace di stare non soltanto in obliquità disparata rispetto alla serie dei fini umani, soprattutto anche perché essa è tutt'altro che un passato o un cosiddetto residuo della preistoria umana. Essa non è soltanto il terreno dell'uomo ma anche il suo costante circondario; e meno che mai è una rovina stantia, ma piuttosto l'architettura di un dramma che non è stato ancora recitato. Nella storia umana finora stata, il dramma che potrebbe fare della natura una cosa completamente passata, come minimo non è stato ancora eseguito fino in fondo; la storia umana non è divenuta così chiara, e attraverso di lei meno che mai la natura. Perciò la natura, non passata e che tutt'intorno ci circonda e sovrasta, resta con tanta incubazione, non conclusione, significato e cifra in sé, *piuttosto oriente che non passato*. Se essa sbarra e occupa il posto giusto, quello che la speranza di desiderio cristiana chiamava regno, ciò significa al tempo stesso che essa si trova in questo topos dell'attimo supremo. In ogni bellezza, in ogni cifra simbolica del suo de nobis res agitur, la natura tanto si toglie dal suo posto quanto lo rioccupa con inappariscenze e sublimità dell'autentico a tal posto pertinente. L'autentico è il sommo bene, è la più qualificata forma di esistenza di ciò che esiste secondo possibilità, dunque della nostra materia. L'autentico albeggia, così, in tutto quanto il potenziale della materia-verso una materia ultima, quale adeguatamente qualificata e figurata. Questa sua esistente figura del regno non ancora esistente, attraverso i grandi pericoli, ostacoli, e circonduzioni governa tutte le altre figure di una buona via, e in essa, secondo l'intenzione, c'è la configurazione della gioia. *Queste sono le determinazioni-limite dell'intenzione rivolta al sommo bene e i concetti-limite di ogni pensiero rivolto all'assoluto del volere umano*. Per loro natura sono cose radicalmente lontane, «scandalo d'ira per gli

ebrei, stoltezza per i pagani», ma pertinenti all'optimum fin dal primo fuoco acceso sulla terra e dalla prima meta che su essa venne posta.

55. KARL MARX E L'UMANITÀ. IL MATERIALE DELLA SPERANZA

Non è vero che la linea più breve sia sempre la più diritta.
Lessing

Non basta rappresentare quel che c'è, è necessario pensare al desiderato e al possibile.

Gorkij

La grande verità della nostra epoca (la cui conoscenza non basta, ma senza la cui conoscenza non può essere trovata alcun'altra verità di rilievo) è che il nostro continente sprofonda nella barbarie perché nei mezzi di produzione i rapporti di proprietà vengono mantenuti con la violenza.

Brecht

L'artefice adatto

Nessuno si è ancora mai saziato di semplici desideri. Ciò infatti non aiuta, anzi indebolisce, se non si aggiunge un deciso volere. E con esso un acuto, prudente sguardo, che mostri al volere che cosa può essere fatto. Ma tutto ciò esce all'aria aperta non da ultimo grazie al fatto che il singolo, il mero singolo di volta in volta presente, non prende così sul serio il suo cosiddetto sempre-mio. Cioè, non lo prende sul serio da piccolo borghese che né vede né vuol vedere oltre il suo naso. Un uomo così *ristretto* può sì sentirsi partecipe di processi comuni, finché e fin dove essi a volte lo riguardano. Finiti questi, però, l'uomo troppo privato si ritira nella sua situazione fino a nuovo ordine. Pone sul tavolo le carte del bene comune, che gli sembra meramente esteriore, e chiude bottega. Ma questo tipo non sarebbe a sua volta così senza il suo

fratello contrario: quello *tutto lavoro*. E che, contraddittoriamente, può trovarsi non soltanto come borghese, senza anima e reificato. Il suo essere se stesso non va così a finire, e privatamente a perire, da piccolo borghese o anche da snob, in un piccolo, stretto wigwam, ma si scioglie piuttosto in puri rapporti esterni. Si ha qui una semplice corsa industriosa, anche se eventualmente per il pubblico bene. E poiché vi entra maggiormente quanto poco è proprio, umano, esplicito, ma piuttosto uno zero nato o fatto, di bene effettivo ne risulta spesso anche poco. Infatti un gruppo non vale di solito più di quelli che lo compongono e gli affari nei quali nessuno si muove, diventano alla fine solo ripetizione, di conseguenza stagnazione. Gli zeri fatti e quelli volontari non si sommano e una ricotta calpestata si allarga, non si condensa. La cosa peggiore è se un gruppo è diventato rosso a metà ma l'altra metà è piccolo borghese come prima, e quest'altra metà tramanda, educa e sviluppa tutte le nobili qualità del piccolo borghese. Non c'è fra queste solo l'amore per il kitsch esterno: ancora più preoccupante sarebbe la produzione di un kitsch umano, anzi della degenerazione dei rapporti umani, nel mezzo dell'ascesa verso le mete più libere e ardite. La via non viene così sbarrata, certo no, ma viene resa più difficile e artificiosamente le si impedisce di restare fresca com'è e di continuare a essere attraente. Perciò persone addestrate, i veri artefici della nostra felicità, dovranno darsi da fare senza perdersi. E ugualmente perseguono la loro parte con volontà e sguardo tanto comuni che essa non vi resta solo come cosa singola e troppo privata. Allora sia la lotta sia l'aiuto si sviluppano in modo convincente e non si trova né condizione puramente angusta né puramente vuoto appiattimento. E dell'aiuto liberatorio fa parte che sia anche capace di sorridere.

«Rovesciare tutte le situazioni in cui l'uomo è un essere umiliato, assoggettato, abbandonato, spregevole»

Che cosa ha condotto alla bandiera rossa quelli che per così dire non ne avevano bisogno? Forse il sentimento che, mentre è presente, fa stringere il cuore davanti alla miseria di tanti. Forse la coscienza che batte per causa di questa miseria in alcuni silenziosi membri della classe dominante, mentre gli operosi soci d'affari divorano con gran gusto indisturbati il profitto. Forse anche la

brama di sapere ha aiutato a tagliare con la lama dell'analisi scientifica il ramo su cui fin allora eran seduti un ragazzo o una ragazza di buona origine e buon futuro. Certo è difficile conquistare questa specie di conoscenza senza un precedente interesse etico a acquisirla. Meno che mai dal conosciuto, se acquisito solo per contemplazione e se continua a restar tale, si ricavano conclusioni attive e rivoluzionarie. Per esempio Sombart una volta disse che se gli si fosse chiesto se era socialista si sarebbe trovato in grande imbarazzo. Perché la domanda era proprio a doppio senso, a seconda che essa concernesse il soggettivamente desiderabile o l'obiettivamente inevitabile del socialismo. Nel secondo caso Sombart, sulla base delle sue conoscenze scientifiche, era purtroppo socialista, ma nel primo caso, se si chiedeva il suo atteggiamento, era per spirito borghese assolutamente anti-rosso - quod erat demonstrandum e molto dimostrato da Sombart. D'altra parte il sentimento ricordato sopra, addirittura compresa la coscienza e l'atteggiamento, non basta in tutti i casi a tradire la classe degli abbienti. Lo stesso Marx in una circolare attaccò un certo Kriege che per solo buon cuore, dunque come un benefattore dall'alto in basso, aveva dichiarato guerra alla miseria. Attaccò anche ciò che qui aveva eccitato Kriege, dunque la «rugiada sentimentale greve d'amore», che Marx trovava non soltanto nei «socialisti tedeschi» ma anche in varie parti umanamente intenzionate di Ludwig Feuerbach. Del resto lo stesso Feuerbach è rimasto lontano dal movimento socialista e perfino dalla rivoluzione del 1848, sebbene in età avanzata si sia pronunciato per il partito dei lavoratori. Ci vuole dunque almeno un *cooperare* di sentimento, coscienza e soprattutto conoscenza per sollevare una coscienza socialista contro il proprio essere sociale, finora avutosi. Con l'effetto significativo e contrastante di non far più corrispondere la coscienza a un essere sociale tanto a lungo proprio, così che per tratti si verifichi la situazione descritta dal *Manifesto del partito comunista*, che la svela ora *obiettivamente*, non solo psicologicamente: «Infine, nei periodi in cui la lotta di classe si avvicina al momento decisivo, il processo di dissolvimento in seno alla classe dominante, in seno a tutta la vecchia società, assume un carattere così violento, così aspro, che una piccola parte della classe dominante si stacca da essa per unirsi alla classe rivoluzionaria, a quella classe che ha l'avvenire nelle sue mani» (*Manifest der Kommunistischen Partei*, Dietz, 1950, p. 19).⁶⁰

Comunque con la minaccia di questa defezione dei migliori giovani intellettuali dalla loro classe, con questa particolare efficacia di sguardo sulle rovine, di sguardo nel futuro e di umanità, cresce anche il movimento di difesa commissionato. Il più forte è stato il fascismo, ma annebbiamenti più fini si ebbero molto tempo prima di esso, poi intorno a esso, e tornano a montare nella sua fioritura postuma. Tutti hanno il compito di deviare in modo reazionario gli spunti di adesione al socialismo e se, nonostante tutto, Marx non può essere espunto, allora va molto rimpicciolito e soprattutto, incredibile dictu, va reso non rivoluzionario. Magari come una specie di parente decaduto di Kierkegaard o anche di Pascal; allora egli non è più propriamente un «ribelle dell'economia», ma piuttosto degno di nota come un uomo pacifico del paese. E allora, perfettamente conseguente nello smorzare la bandiera rossa, un esistenzialista di nome Knittermeyer può proclamare che non si «rende giustizia» a Marx «se si addebita semplicemente alla sua opera quel che oggi si mette in scena come ideologia comunista». E anche Heidegger, in quel lucus a non lucendo che si chiama *Lettera sull'umanismo*, poteva, almeno nell'epoca della denazificazione, accarezzare addirittura protettivamente un Marx castrato o decapitato e ciononostante, o forse per questo, tanto più contemplativo. Ma anche da questo risulta che l'affinità di sentimento, coscienza e insieme conoscenza obiettiva, mediante cui gli intellettuali fecero tanti sorpassi a sinistra, rende Marx non omissibile. Poiché infatti il Marx non falsificato rappresenta un modello fin troppo sicuro della rossa via degli intellettuali: è *l'umanità che attivamente capisce se stessa*.

Essa si presenta in lui presto e visibilmente come sforzo personale, mai debole. Sia perché questo uomo eccitato si sente uomo, sia perché anche gli altri sono uomini e vengono trattati prevalentemente come cani. Per quelli che li trattano così non c'è pietà, al contrario; tollerarli sarebbe disumano nei confronti degli umiliati e offesi. La «bontà inventata», come Münzer diceva di Lutero, che così tenero per i signori condannava la violenza quando non proveniva da loro stessi, è lontana. Altrettanto lontana è quella inautentica specie di disponibilità alla pace che secondo Marx rientrava e rientra ancora nella gelatina di un indiscriminato perdono. Essa ha infatti per scopo che non si prendano decisioni che potrebbero risultare del tutto fastidiose per una classe di padroni parzialmente vinta nel 1918 e tanto più nel 1945. Invece

che a ciò Marx si dedica a un'umanità non generale e astratta, bensì *indirizzata*, rivolta a coloro che unicamente ne hanno bisogno. E insieme con Münzer anche Marx prese la sferza con cui Gesù aveva cacciato i cambiavalute dal tempio. Dunque la sua umanità, proprio perché concreta, mostra anche un tratto decisamente esasperato, cioè nello stesso atto, a seconda del lato verso cui si volge, essa contiene proprio tanta ira quanto richiamo e cerca, trova, comunica quel che obiettivamente salva. Perciò anche nella miseria Marx non vede solo miseria, al modo di tutti gli astratti uomini compassionevoli e anche degli astratti utopisti, bensì ciò che indigna nella miseria diventa ora veramente qualcosa, cioè forza attiva dell'indignazione contro ciò che ne è causa. Così la miseria, non appena in chiaro sulle sue cause, diventa essa stessa una leva rivoluzionaria. E l'umanità di Marx, rivolta al minimo dei suoi fratelli, si comprova nel capire dalle fondamenta proprio il carattere minimo, la risultata nullità della maggior parte dei suoi fratelli, per poterla così scalzare dalle fondamenta. Il punto zero dell'estrema alienazione, che il proletariato rappresenta, diventa infine il punto del rovesciamento dialettico; proprio nel nulla di questo punto zero Marx insegna a trovare il nostro tutto. Dunque alienazione, disumanizzazione, reificazione, questo divenir-merci di tutti gli uomini e di tutte le cose che il capitalismo ha causato in misura crescente, questo è in Marx il vecchio nemico che infine ha vinto nel capitalismo come capitalismo, e come mai prima. Proprio l'umanità è il nemico innato della disumanizzazione anzi, poiché il marxismo non è proprio altro che lotta contro la disumanizzazione che culmina nel capitalismo fino a sopprimerla completamente, risulta anche e contrario che il marxismo autentico, per il suo impulso come lotta di classe e come contenuto finalistico non è, non può essere, non sarà altro che promozione dell'umanità. Soprattutto tutti gli intorbidamenti e deviazioni che capitano strada facendo possono venir realmente criticati e addirittura superati solo all'interno del marxismo; esso solo infatti è l'erede di ciò che era stato inteso come umano nella prima, rivoluzionaria borghesia. E solo esso, riconoscendo che la società classista, in misura suprema quella capitalistica, ha causato ogni autoalienazione, è arrivato alla sua eliminabile radice. In modo addirittura che nella misura in cui la forza eliminatrice del proletariato si rafforza, l'umanità marxista può attrarre cerchie sempre più vaste; certamente al di là di quelle

dei radicalmente sfruttati, *rivolgendosi a tutti coloro che soffrono in comune nel capitalismo*. Il profondo umanesimo della rivoluzione sociale toglie infine la coperta dell'autoalienazione da tutta quanta l'umanità. Ma ciò solo con quella «guerra ai palazzi, pace alle capanne» che il grande democratico Georg Buchner formulò, e con l'aspra filantropia di queste parole di Marx: «La critica della religione finisce con la dottrina per cui l'uomo è per l'uomo l'essenza suprema, dunque con l'imperativo categorico di rovesciare tutte le situazioni in cui l'uomo è un essere umiliato, assoggettato, abbandonato, spregevole» (*Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*). E infine è chiaro che in nessun caso questo «imperativo categorico» materiale è limitato agli scritti del *giovane Marx*, come affermano i suoi dimezzatori. Di questo imperativo non è stato respinto niente quando Marx fa passare nella concezione materialistica della storia quel che prima aveva chiamato «umanesimo reale». Già nel 1845, nelle *Undici Tesi su Feuerbach*, la tesi numero 6 precisa come è noto: «Ma l'essenza umana non è qualcosa di astratto che sia immanente all'individuo singolo. Nella sua realtà essa è l'insieme dei rapporti sociali». Ancora prima, nel 1844, nella prefazione alla *Sacra famiglia* si assicura, ben materialisticamente, sul medesimo humanum: «L'umanismo reale non ha in Germania nemico più pericoloso dello spiritualismo o dell'idealismo speculativo, che al posto dell'uomo reale individuale pone l'“autocoscienza”, o lo “spirito”». In scritti posteriori di Marx il termine alienazione, dunque lo sfondo negativo dell'humanum, recede per la verità un po', ma l'alienazione recede solo come termine e non come realtà condannata dall'humanum. L'humanum resta metro di giudizio e di condanna proprio nelle successive analisi del giorno lavorativo del proletariato e di tutto il resto del «complesso dei rapporti sociali» quale esso è divenuto per il proletariato. Per i tanti esempi disponibili, valga citarne solo uno, particolarmente tardo e altrettanto particolarmente incisivo: «Di fatto, il regno della libertà comincia soltanto là dove cessa il lavoro determinato dalla necessità e dalla finalità esterna; si trova quindi per sua natura oltre la sfera della produzione materiale vera e propria» (*Das Kapital*, III, Dietz, p. 873).⁶¹ E lo «sprigionamento della ricchezza della natura umana», fiorente sul terreno della necessità dominata: così certamente non si respinge un «umanesimo reale», ma lo si pone sui piedi proprio come reale e non formale. L'umanità

conquista posto nella democrazia resa realmente possibile; così come questa rappresenta la prima dimora umana. Dunque l'humanum, proprio anche come mèta lontana nella tendenza sociale, qui governa in assoluto. Il marxismo, ben perseguito, liberandosi e sgravandosi per quanto può da cattivi vicini, è dall'inizio humanity in action, volto umano in attuazione. Esso cerca, apre e percorre l'unica via obiettivamente autentica che vi porti; e solo il suo futuro è al tempo stesso inevitabile e terra della patria.

Secolarizzazione e la forza di rimettere sui piedi

L'umano va portato all'aria fresca e forte. Affinché cammini ed esca infine dal modo solo interiore, a lungo e inutilmente predicato. Ma a volte si dice, sebbene in luoghi più che sospetti, che una cosa del genere non è un uscir fuori ma uno *sprofondare*. Quel che viene messo sui piedi è solo passato per così dire dal ronzino all'asino e poi al pedone plebeo. Anzi da un luogo consacrato è stato irrispettosamente calato giù e «mondanizzato». In base al modo in cui si è verificata storicamente, quest'ultima cosa viene chiamata anche *secolarizzazione*, sebbene in senso meno svalutativo. Terreni, beni e diritti ecclesiastici lo stato li ha ad esempio trasformati in mondani; in Germania nel 1648 e più compiutamente nel 1803, in Francia nel 1789 e infine nel 1906. Ma la secolarizzazione è diventata svalutativa se una moda reazionaria la riferisce ora a Marx perché egli ha rimesso varie cose sui piedi. Anche queste cose, nonostante i piedi in marcia, non devono essere altro che second hand, come dicono gli americani, che se ne intendono. L'uomo, per esempio, o addirittura la sua vita beata: non c'erano prima di Marx, notevolmente più elevati e sublimi e Marx non ne ha perso la tensione? Della vita beata non se ne è fatta una semplicemente felice e addirittura una che pensa solo a beni materiali? Ma allora, chiedono gli impiegati bancari dell'idea, Marx non svende valori un tempo alti a prezzi assai scontati, accessibili a troppi, con un acquisto degno del prezzo? Di un tale scialaquatore, se si mette a svendere, è un sollievo dire che non deve più essere preso espressamente in considerazione a piè d'opera dal perito commerciale, per così dire dal perito commerciale della pace. Invece il vero intenditore dell'uomo e

della sua salvezza risale alle vere fonti d'acquisto e le trova lì dove la canzone della politica non pare essere ancora affatto risuonata e meno ancora aver stonato. Così ci si toglie Marx signorilmente di torno e tuttavia mantenendo il senso dell'aurora, del nuovo inizio. Solo che questa aurora si è accesa nel passato più lontano che si può e il nuovo inizio si trova dietro un sacro fumo invece che nella cosiddetta sterile epoca tarda di oggi. Lo stesso Marx deve allora avere un aspetto addirittura decadente, quanto meno diventa civilizzatore in senso negativo. Come una volta con intenzioni reazionarie si distingueva fra poeti e scrittori, dovendo questi ultimi essere considerati al confronto triviali, altrettanto da strada viene poi ritenuto il Marx secolarizzato. Tutto ciò perché l'uomo e ciò che in vari modi gli è grandemente affine sono stati rimessi sui piedi.

Questo svalutare il proprio tempo è certo cosa comunque assai diffusa nella borghesia. Pertanto non è limitato solo a Marx, eroe certo rimpicciolito con particolare piacere. La stanchezza di una classe in decadenza si fida più tanto di se stessa; lo slogan più generale lo diede a questo proposito Spengler. Un'«epoca tarda» e basta è sterile «stato di veglia» invece dell'«anima portatrice di cultura», che una volta è stata giovane. Ciò prosegue analogamente in blocco in Toynbee, che presenta egli stesso come secolarizzata la propria «democrazia e scienza». Anche questa è solo «una ripetizione quasi priva di significato di cose che i greci e i romani hanno fatto già prima di noi, e straordinariamente bene» (*Civilisation on Trial*, 1948, p. 237).⁶² Tuttavia ogni revoca del valore borghese, peculiare, anche se storicamente divenuto, non assolverebbe il suo compito sociale se non abbattesse tanto il passato liberale quanto soprattutto la vocazione al *futuro* del nostro tempo. Che consolazione se anche il marxismo, anzi proprio questo, già sul semplice piano cronologico, per il suo valore posizionale nel generale autunno della cultura, non potesse essere niente di notevole o addirittura gravido di futuro. E che scoraggiamento per una gioventù accessibile o incline al socialismo. Allora Marx non è soltanto «il più profondo Ottocento», come dicevano i nazisti, ma anche se fosse ed esprimesse il xx secolo, avrebbe in sé solo passato, non futuro. E la faccenda dell'ammazzamento antiquario di Marx non è con ciò ancora esaurita; infatti la svalutazione del proprio tempo non sarebbe completa senza l'idolatria delle magiche notti lunari di una volta.

La «ribellione delle masse», il «dominio degli inferiori», il «rumore plebeo» alla fine di tutti i concerti della cultura non se ne starebbe là così misero, se la sua stessa musica - in ciò in cui può risuonare - non fosse da spacciare come semplice *derivato di tempi migliori*, spirituali, idealisti, speculativi. Senza questo suono di passato il raddrizzamento non sarebbe completo, l'impresa di secolarizzazione totale non sarebbe annichilante in ciò che conta per il capitalismo. Nella postilla alla seconda edizione del *Capitale* Marx aveva reso manifesta, con ben note parole, l'opera di rimettere-sui-piedi una cosa passata, e precisamente con riguardo alla dialettica hegeliana, che poggia secondo lui sulla testa: «Bisogna rovesciarla, per scoprire il nocciolo razionale entro il guscio mistico». Quando ciò, insieme con l'albero genealogico del marxismo, anch'esso noto, collocato nella filosofia classica tedesca, non venne inteso come «salvare in direzione del nuovo» ma per così dire come un salvataggio all'indietro, cioè in una provenienza classica pretesa come unica, allora sorsero le «correzioni», in altra epoca consuete, di Marx attraverso un Kant di Marburgo o anche (molto più debole) attraverso uno Hegel neohegeliano. Comunque qui non si era ancora all'irrazionalismo ma appunto all'idealismo, cioè il marxismo - senza considerare la sua fonte più peculiare, proletario-rivoluzionaria - venne appiattito su dottrine almeno ancora razionali, anche se decisamente non materialistiche. Ma nella tarda borghesia, soprattutto in quella tedesca, crebbe l'irrazionalismo, e così fu possibile ora il rimpicciolimento di Marx, tirando fuori originali addirittura mitici contro pretese scimmiettature. Di conseguenza, in luogo della precedente riduzione di Marx a Kant o anche a Hegel, si insinuò un tentativo radicale di annientamento attraverso una specie di denuncia per plagio. Fiorisce qui una specie indicibile di feticismo delle fonti, che risale da Marx a Gioacchino da Fiore o ad Agostino o infine alle mitiche attese di salvezza della preistoria. Passi ancora per il grande eretico e sognatore del futuro Gioacchino da Fiore, sebbene sia stato solo una specie di Isaia del XIII secolo, ma Marx, che è il caso serio, viene fermato e smascherato come soi disant-ladro di chiesa. Tutto ciò proprio nel decrescendo della secolarizzazione, per di più impregnata del tanfo della rivoluzione. L'umanità non è perciò altro che il figlio dell'uomo trivializzato; la solidarietà proletaria, solo l'edizione kitsch del comunismo d'amore cristiano primitivo; il regno della libertà, unicamente il regno dei figli di Dio

al livello dell'illuministucolo senza dio. Queste sono così le «Adventures of Ideas», secondo una riuscita espressione di Whitehead, dove le idee non valgono più un soldo bucato, ma se lo possono meritare se la smettono di fare le spirituali. Significativa a tale proposito è per esempio la ricerca genealogica di Löwith sulla mitologica nonna; almeno con lo scopo secondario di presentare il nipote come uno che scialacqua antichi beni del tempio, nel doppio senso dell'espressione. Lo sfruttamento è allora «preistoria» o, detto biblicamente, «il peccato originale di questo eone». Il materialismo storico è nel complesso «una storia della salvezza espressa nel linguaggio dell'economia politica» e «la fede comunista, una pseudomorfosi del messianesimo ebraico-cristiano» (*Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 1953, pp. 47 sgg.).⁶³ E in un marxismo immerso così nel profondo, smascherato senza residui come plagio, magicamente dissolto, non sorprende lo scandalo che si possa dire: «in confronto a Marx la filosofia di Hegel è realistica» (ivi, p. 54).⁶⁴ Ecco dunque i risultati quando la forza di rimettere sui piedi, di salvare un nocciolo razionale, appare esclusivamente come secolarizzazione. Che comunque non dà allegria ai seguaci e certificatori di principati spirituali. Meno che mai quando risulta che una società senza servo e padrone è ciò che invano è stato cercato così a lungo sotto il nome di umanizzazione. Ed è proprio quel che tanto a lungo è stato ostacolato o impedito dalla società classista, insieme col materiale della speranza, che si forma ora.

Proprio un buon contenuto, infatti, non è indebolito se è stato corretto. Mentre i veri rimasticatori hanno comunque sempre più insipido davanti a loro quel che una volta era un cibo migliore o almeno più nuovo. Di questi rimasticatori fanno parte proprio quelle figure che rimproverano ai giganti di aver avuto genitori già ben cresciuti. Strano che non rimproverino anche ai piloti di essere epigoni perché già Elia viaggiò per l'aria, addirittura molto più lontano. Invece i secolarizzatori sono loro, in effetti, degli epigoni, e per così dire autentici; perché derivano tutti dal romanticismo, semi- o del tutto reazionario. A uomini come Creuzer o ancor più Welcker la mitologia apparve allora complessivamente la prima origine di ogni scienza, per così dire una chiaroveggenza prima del semplice giorno cerebrale. Anzi essa dovrebbe essere stata il non raggiunto intero di un sapere immemorabile e tutto quel che viene dopo e che ne dà qualcosa (per esempio la teoria platonica delle idee) ne sarebbe un'eco, dunque anch'esso un sapere secolarizzato.

Marx però scriveva in una lettera a Ruge del 1843: «Apparirà chiaro... come da tempo il mondo possieda il sogno di una cosa della quale non ha che da possedere la coscienza, per possederla realmente. Apparirà chiaro come non si tratti di tracciare un trattino tra passato e futuro, bensì di realizzare i pensieri del passato». Alla memoria dei secolarizzatori, queste parole sarebbero esse stesse secolarizzate dall'originale romantico, mentre invece esse ovviamente rappresentano un originale in persona. Cioè un punto di vista *completamente nuovo* proprio in relazione al passato o più esattamente, come dice Marx: con «analisi della coscienza mitica, oscura a se stessa» in quel passato, e certo non con un'astratta frattura da esso. *Dunque un buon contenuto non è in effetti indebolito se viene corretto e ancora più ovviamente non è secolarizzato se, posto sui piedi, viene realizzato.* E' qui superfluo sottolineare il perfettamente nuovo che Marx - con alle spalle un mandato proletario-rivoluzionario - dovette trovare per portare infine a compimento buoni pensieri del passato. La novità da pioniera nella conoscenza del plusvalore, nella concezione economico-dialettica della storia, nel rapporto teoria-prassi: se i secolarizzatori non lo capiscono, non vogliono capirlo per interesse borghese, non possono capirlo per ignoranza, ciò dice qualcosa solo sul loro atteggiamento restaurativo e proprio nulla sul marxismo. E meno che mai questa arretratezza dice qualcosa sulla nuova umanità, attività, cambiamento del mondo, sul sogno in avanti corretto nel sempre aperto marxismo. Lì non c'è mito ci-devant, spaccato e raffreddato, ma certo si apre un velo, arriva una luce sempre voluta. Si guardi, per restare ancora fuori del rimettere-sui-piedi marxista, l'*eticità*. E' forse sminuita se non si ha più per una ricompensa ultraterrena o non è piuttosto divenuta più pura? Si guardi lo *stesso cristianesimo*: è stato forse infiacchito da Thomas Münzer se non è stato più preso in modo quietistico e nemmeno nel senso blando-ultraterreno del «bere a spese di Cristo»? Non è divenuto al contrario proprio più autentico e un vero riversarsi di sé attraverso l'inserimento nell'attività, nella storia temporale dell'aldiquà, nella rivoluzione e in quell'altra «incarnazione di Cristo» che agli anabattisti, come prima agli hussiti, era parsa democrazia mistica? Si guardi la *stona della scienza*, sorta fra i greci comunque in rottura col mito, anche se quest'ultimo fu ancora tanto spesso, con peso mutevole, allacciato all'illuminismo del concetto. Sono diventate più povere la filosofia

e la scienza o non si sono viceversa accresciute di un maivisto e mai-considerato, dal momento che Socrate volle portarle dal cielo sulla terra, dal momento che l'«ananke» di Democrito non ha affatto secolarizzato la mitica Moira deà del destino? O dal momento che Aristotele nella coppia ontologica di concetti «dynamis-entelechia», «materia-forma», alle mitiche ipostasi donna-uomo aggiunse, oltre all'applicazione non più magica, qualcosa di completamente nuovo, responsabile, sostenibile «in verità»? Certo c'è un vero intendere in scorza mitica o mistica, un intendere che nell'umanità, nella dialettica (che c'è già nel mito cinese) vuole essere assolutamente diretta a un essere luminoso in futura ascesa; soprattutto nei messianici, dirompenti lampi del mito. E proprio un amico del vero illuminismo difficilmente negherà a tali presagi la sua partecipazione profonda, anche grata di quel che impara. Ma una correzione, un accrescimento, un rischiarare il mondo dal suo interno sorge sempre e soltanto sul punto di vista della coscienza scientificamente conquistato, certo se è ancora abitato. Non può più sorgere ed essere capito in una società in cui, come riferiva Eduard Spranger, ci sono ancora soltanto due filosofie: una della disperazione, che rinuncia a tutto, e una della ragnatela, che di ricerche da tanto sorpassate, medievali-scolastiche, vuol fare la somma clericale del sapere. Solo il marxismo creatore è il nostro tempo appreso in pensieri, di un tempo che contemporaneamente crea, eredita, realizza. Dove anche l'umanità non resta più nei cuori o negli incoraggiamenti ideali (senza spenderci un quattrino). Dove realmente la terra può stare per ergersi attraverso il mondo, senza che ciò resti un'immagine mitica in cui si immedesima l'odierna «bontà inventata» di un rimasticamento verbale di miti. Quale altro aspetto ha la realizzazione di ciò che è stato riconosciuto giusto, la sua attuazione nella tendenza marxisticamente capita, secondo la misura della possibilità reale e della sua prospettiva! Questa prassi è meno che mai secolarizzazione dell'altezza, se essa elimina tutto l'alto in cui l'uomo manca. *A meno che non si prenda la secolarizzazione in un senso a sua volta nuovo, solo marxista, rispondente alla teoria-prassi.* Allora, con buona ironia, si ha addirittura un salvataggio della parola fatta così maligna e svalutante, in un modo cui gli ignoranti tra i suoi spregiatori certo non hanno pensato. Dopo che infatti tutti i grandi pensatori prima di Marx si sono essenzialmente accontentati di un divenir filosofico

del mondo nei libri, all'orizzonte dell'umanità marxista comincia ora realmente, a suo modo, una mondanizzazione della filosofia. Così che essa viene posta tutta sui piedi e si mostra così sia chiamata sia adatta al rifacimento del pianeta Terra. Ma ciò senza defalcare i pensieri veramente grandi del passato, e invece con ricchezza di pensieri e appunto per questo senza povertà di azioni. «O viene, come il raggio dalle nubi / dai pensieri l'azione? Vivranno presto i libri?» - così suona la domanda marxiana nell'inno di Hölderlin *Ai tedeschi*. Quel che così puro e deciso si presenta come compito, la speranza capita non lo lascia certo andare a male.

Sogno in avanti, sobrietà, entusiasmo e loro unità

Nessun sogno può restar fermo, è una cosa che non fa bene. Ma se diventa un sognare in avanti, allora la sua questione diventa logorante in tutt'altro senso. Cade allora anche ciò che è spento, che indebolisce e che può addirsi al mero anelito; questo mostra piuttosto di che cosa è capace. Da sempre si pretende dagli uomini che facciano il passo secondo la gamba, essi l'hanno imparato, ma i loro desideri e sogni non hanno obbedito. Qui praticamente tutti gli uomini sono futuri, superano quel che è divenuta per loro la vita. Finché sono scontenti si ritengono meritevoli di una vita migliore, anche se questa è dipinta come piatta ed egoistica; percepiscono l'inadeguato come *barriera* e non solo come abitudine. In tal misura perfino lo wishful thinking più privato e ignaro è da preferire all'inconsapevole marciare in fila; perché può essere informato. Esso è capace di coscienza rivoluzionaria, può salire sul carro della storia senza che debba essere lasciato indietro il buono dei sogni. Tutt'al contrario, il carro non è così stretto come se l'immaginano o trovano adatto a sé tempi aridi, grami o ignoranti. Il progresso sociale pretende bensì senz'altro, eventualmente in maniera aspra, che pregiudizi, falsa coscienza, superstizione, vengano gettati via e restino indietro, ma proprio per questo non pretende mai che restino indietro, i sogni in avanti. L'obiettivamente possibile, cui deve attenersi il sogno, se deve servire a qualcosa, tiene anche il sogno stesso, disponendolo preventivamente in ordine. Il sogno da svegli di una vita perfetta, obiettivamente mediato e proprio per questo non rinunciatario,

supera così sia il suo andar soggetto all'inganno sia la stessa mancanza di sogni. Quest'ultima, legata a un trattenersi o a un realismo che sembra essere tale solo se rassegnato, è la condizione predominante di uomini che pensano molto ma conoscono poco in una società senza prospettive (insieme con la ricchezza di imprecisioni). Tutti loro sono maldisposti verso l'avanti e verso lo sguardo che penetra in avanti, anche se in misura diversa e con timidezza diversamente fluente. Una umiltà per metà greca e una prudenza per metà positivistica vengono logorate per ricavare, dal fatto che non si può vedere dietro l'angolo, una metafora per così dire antimarxista; tutto per restare nell'interessata mancanza di sogni. E la semplice verità del fatto che non si può vedere dietro l'angolo diventa anche insipida non appena viene usato uno specchio, e soprattutto si può assai bene udire dietro l'angolo, si può auscultare nella tendenza verso dove può volgersi dietro la prossima curva, si può incoraggiare attivamente questa svolta dialettica, e proprio la ragione ha un senso acustico del significato, per cui essa è già presente nella parola intendimento. Ma la mancanza di sogni come destino ostacola ancora oltre, poiché l'angolo, o piuttosto il suo dietro non borghese, che già presenta sgradevoli effetti, appare addirittura escatologico e perciò l'umiltà greca si pone in guardia contro l'impertinenza cristiana. O piuttosto non contro questa come voce di Patmo, ma solo contro l'escatologia, per la quale di nuovo il marxismo viene spacciato. Come se esso fosse un mondo superiore pieno di folle estasi e non assai insistentemente proprio questo mondo, in penetrante analisi dei suoi propulsori, in dominante anticipazione dei suoi possibili buoni frutti. Ma è proprio questa insistenza, in vista della sua disturbante diagnosi e previsione, che può apparire non solo penetrante ma addirittura invadente; appunto nel caso che una ricchezza di imprecisioni e anche una di splendore esterno manifestamente macabro copra il vuoto della propria sera e la pienezza - per quanto dura nel sorgere - del mattino seguente. Allora la mancanza di sogni in avanti è una protezione che appare quasi filosofica e tuttavia così poco veramente filosofica; senza attesa delle cose che devono venire. Così in questo scetticismo volontario-involontario c'è paura invece di speranza, e un antifinale invece di una concezione del futuro come della maggiore dimensione del presente, come Leibniz dice; fino alla morte, se non al fallimento con gli occhi distolti. Particolarmente la paura, dice

Sartre, è una condizione che sopprime l'uomo; ovviamente della speranza vale, soggettivamente come e ancor più obiettivamente, il vivificante opposto. E anche se un più o meno di costi conta poco nel costruire meri castelli in aria, da cui risultano appunto i sogni di desiderio mal condotti e infine usati truffaldinamente, la speranza con progetto e con aggancio *all'attuale e possibile* è la cosa più forte e migliore che ci sia. E anche se la speranza si limita a oltrepassare l'orizzonte, mentre solo la conoscenza del reale per mezzo della prassi lo sposta solidamente, è però di nuovo essa sola che fa conseguire la comprensione del mondo, eccitante e consolante, cui conduce, allo stesso tempo come la più solida e tendenzialmente concreta. Indubbiamente la consolazione di questa comprensione del mondo deve venir formata con partecipe fatica. Sarebbe stato più facile costruire in un giorno Roma che non Atene, e che difficile via, spesso esigente a ogni passo, si allunga fino alla festa d'inaugurazione del regnum humanum. «Ma il realismo socialista deve avere una prospettiva», dice anche Lukács della tendenza da lui favorita, «altrimenti non può essere socialista». La ragione non può fiorire senza speranza, la speranza non può parlare senza ragione, entrambe le cose in unità marxista; altra scienza non ha futuro, altro futuro non ha scienza.

L'andatura eretta distingue dagli animali e non l'abbiamo ancora.

C'è solo come desiderio, quello di vivere senza sfruttamento e padrone. Qui soprattutto ondeggiava, durevole e necessario, il sogno a occhi aperti su ciò che finora era stato e non riuscito, e gli passava davanti. E di volta in volta i vari cercatori dell'andatura eretta gli passavano davanti ammonitori, come Ludwig Börne giustamente si esprime in *Frammenti e aforismi*: «Prima che un'epoca si apra e prosegua manda avanti sempre uomini capaci e fidati a prepararle un nuovo quartiere. Se si lasciassero andare questi messaggeri, li si seguisse e osservasse, si verrebbe a sapere presto dove vuole andare l'epoca. Ma non lo si fa; si chiamano quei precursori sobillatori, seduttori e fanatici e li si trattiene con la violenza. Ma l'epoca va avanti con tutto il suo seguito e poiché non trova niente di pronto e ordinato si acquartiera dove le piace e prende e distrugge più di quello di cui ha bisogno e che pretende». A partire da Marx, o piuttosto in quei paesi in cui il marxismo è diventato potere, le cose sono indubbiamente cambiate: qui si prepara un quartiere per il futuro. E anche il sogno a occhi aperti

del regnum humanum sta qui non più in aria o in cielo o solo in opere d'arte, così che le vie a quella volta vengano prese solo come vie di fuga e su loro vada quella rassegnazione per la quale il bello fiorisce solo nel canto. Dunque in luogo della notte di Valpurga «da dove mirabile vedi / Mammone dentro il monte ardere», è certo data ora occasione a un altro oro di precipitare dal miscuglio di utopia e ideologia finora avutosi. Ma certo l'anticipante deve fiorire, seguita ad avere il suo ufficio, proprio e anche se ha luogo nella *sobrietà* invece che nel fanatismo e nelle nubi. Ugualmente l'*entusiasmo* assiste la sobrietà, affinché non accorci la *prospettiva* in maniera astratta e immediata invece di tenerla sul globo della possibilità concreta. L'entusiasmo è fantasia in azione, e l'acido della sobrietà deve qui divenire l'ingrediente più prezioso invece che quello più diffuso e a buon mercato. Niente è più lontano dalla sobrietà autentica, marxisticamente esercitata, del senso comune, quell'elemento per nulla sano e per nulla umano che è il cosiddetto sano sentire umano, che è più facilmente pieno di pregiudizi piccolo-borghesi; ma niente le è invece più vicino di quel buon senso, così diverso dal senso comune e che si ritrova proprio anche nell'entusiasmo marxisticamente esercitato. Il senso comune, tipicamente adialettico, sentenzia che gli uomini restano sempre uomini; se passa la vita nell'Africa centrale riterrà assurdo che ci sia anche acqua allo stato solido; ha dichiarato escluso che la Cina possa mai essere una repubblica; invece il buon senso, questo segno di bontà e di abbondanza della sobrietà realmente sana, non esclude e non chiude alcuna prospettiva, a parte quella che potrebbe condurre a cose senza beneficio. E ora proprio questo è significativo per il marxismo, indicato come preparatore del quartiere per il futuro: esso supera la congelata antitesi sobrietà-entusiasmo portando entrambi su un terreno nuovo e facendoveli lavorare insieme - per un'anticipazione esatta, un'utopia concreta. La sobrietà non c'è semplicemente per tarpare le ali alla fantasia, come se l'illuminismo coincidesse con Gottsched o addirittura con Nicolai; e l'entusiasmo, proprio quale fantasia in azione, non c'è per accendere il fuoco con l'assoluto puro, come se il romanticismo rivoluzionario coincidesse col donchisciottismo. Dunque per mettere a posto la lancetta delle ore bisogna girare quella dei minuti, e ugualmente il totum di una grande nave in un lungo viaggio deve viceversa poter essere reso chiaro in ogni piccolo lavoro rivoluzionario. Dunque è ugualmente poco saggio ed

estraneo al marxismo dare una mano alla realtà con nient'altro che sobrietà o mettere le mani sulla realtà con nient'altro che entusiasmo; il reale, quale reale della tendenza, viene colto solo dalla costante oscillazione dei due aspetti, uniti in una *prospettiva addestrata*. Così scriveva Lenin nel quarto anniversario della rivoluzione di ottobre: «Non direttamente sull'entusiasmo, ma con l'aiuto dell'entusiasmo nato dalla grande rivoluzione, basandovi sullo stimolo personale, sull'interesse personale, sul calcolo economico, prendetevi la pena di costruire dapprima un solido ponte che, in un paese di piccoli contadini, attraverso il capitalismo di stato, conduca verso il socialismo altrimenti voi non arriverete al comunismo, altrimenti voi non condurrete decine e decine di milioni di uomini al comunismo» (*Ausgewählte Werke*, II, p. 890).⁶⁵ Con questo freddo realismo è e resta però strettamente intrecciato quello oggettivo-appassionato, che Lenin caratterizza nello scritto sul *radicalismo di sinistra* come adeguato allo slancio (e non al freno) nella stessa realtà: «La storia in generale, la storia delle rivoluzioni in particolare, è sempre più ricca di contenuto, più varia, più multilaterale, più viva, più "astuta", di quanto immaginino i migliori partiti, le più coscienti avanguardie delle classi più avanzate. E ciò si comprende, giacché le migliori avanguardie rappresentano la coscienza, la volontà, le passioni, la fantasia di decine di migliaia di uomini; ma la rivoluzione viene attuata in un momento di slancio eccezionale e di eccezionale tensione di tutte le facoltà umane, dalla coscienza, dalla volontà, dalle passioni, dalla fantasia di molte decine di milioni di uomini» (*Ausgewählte Werke*, II, p. 739).⁶⁶ E il modello della corrente fredda per amore di questa corrente calda, della corrente calda di cui la corrente fredda dell'analisi ha bisogno proprio per mostrare i suoi stadi distinti, si trova, ovviamente, in Marx stesso. Per esempio in questa profezia empirica (quasi Antonio più Tasso corretti in una volta sola): «Il diritto non può mai essere più elevato della configurazione economica e dello sviluppo culturale, da essa condizionato, della società. In una fase più elevata della società comunista, dopo che è scomparsa la subordinazione asservitrice degli individui alla divisione del lavoro, e quindi anche il contrasto tra lavoro intellettuale e fisico; dopo che il lavoro non è divenuto soltanto mezzo di vita, ma anche il primo bisogno della vita; dopo che con lo sviluppo onnilaterale degli individui sono cresciute anche le forze produttive e tutte le sorgenti della ricchezza

collettiva scorrono in tutta la loro pienezza, solo allora l'angusto orizzonte giuridico borghese può essere superato, e la società può scrivere sulle sue bandiere: Ognuno secondo le sue capacità; a ognuno secondo i suoi bisogni» (*Kritik des Gothaer Programms*, Berlin, 1946, p. 21).⁶⁷ Solo con un'analisi del genere (eventualmente, in corrispondenza di difficili acque navigabili, addirittura un'analisi ad pessimum), solo con una prospettiva del genere c'è la consolante comprensione del mondo che si chiama marxismo e che appunto per questo non è contemplativa ma un'indicazione per l'azione. L'inadeguatezza delle forze produttive, da lungo tempo divenute sociali, alla loro forma di appropriazione capitalistica privata, questa contraddizione fondamentale della società capitalistica sviluppata, può essere sì occultata in modo effimero da frenetiche congiunture fra le crisi e da teorie ciarlatanesche, però rimane, e solo il marxismo è sia il detective sia il liberatore, la soluzione sia teoretica sia pratica di questa costantissima fra tutte le contraddizioni. E solo il marxismo ha occasionato la teoria-prassi di un mondo migliore, non per dimenticare quello attuale, cosa solita nella maggior parte delle teorie sociali astratte, ma per mutarlo economicamente e dialetticamente. Mai senza eredità, meno che mai senza quella del primissimo intendimento: quello dell'età dell'oro; il marxismo, che in tutte le sue *analisi* è il detective più freddo, prende però sul serio la *fiaba* e in pratica il *sogno dell'età dell'oro*; comincia un vero dare e avere di una vera speranza. La situazione finora non era tale da entrare anche in carne e ossa nella prospettiva più perfetta, la stessa situazione del più perfetto non lo è, poiché infatti questo non c'era ancora, poiché è stato tenuto particolarmente lontano nell'alienazione finora imperante. Il rapporto del bisogno con ciò che riscalda e perfino con l'entusiastico della maggior parte delle immagini di desiderio configurate in ciò che finora è stato, era dunque, al di là della contemplazione, rassegnazione o, cosa che in tal caso risulta simile, religione. Ma se la vera essenza dei contenuti di speranza deve incidere sufficientemente sull'esistenza, acquistando terreno, mani e piedi, allora il luogo d'ingresso, provvisto al tempo stesso di *prosa* e di *valore simbolico*, si chiama società senza classi, usque ad finem.

Certezza, mondo non finito, patria

Ed ecco che sorse accanto a lui un'immagine di tutta la vita umana sulla terra e la vita umana gli parve non essere nulla, solo un piccolissimo ardere, un breve bagliore in un buio sconfinato e spaventevole; e tutta la grandezza, tutta la dignità tragica dell'uomo e la sua eroica gloria discendevano dal fatto che questo bagliore era così breve. Sapeva che la sua vita era poca cosa e si sarebbe spenta a sua volta e sarebbe rimasta solo la smisurata, eterna oscurità. E sapeva che sarebbe morto con lo scherno sulle labbra, e con l'ultimo battito del suo cuore il suo ostinato no sarebbe risuonato nella notte che tutto inghiotte.

Thomas Wolfe, *Nessuno torna indietro*

Meglio così:

Il desiderio costruisce e crea realtà, soltanto noi siamo i giardinieri dell'albero più misterioso che debba crescere. La spinta a divenire adeguati a se stessi attira dentro l'anima; essa è la soluzione concettuale del cristallo perfetto della realtà rinnovata ed è spirito che avendo la volontà di cambiare sopprime cose col pensiero, e pensa inoltre creativamente, orientato con la forza di un magnete verso il futuro nostro e del mondo, che ci guarda sempre e ci riserva indifferentemente bene e male solo perché la scelta è senza nerbo. Si tratta di noi e non si sa dove si va; solo noi siamo leva e motore; la vita esteriore e manifestata si ferma, ma il nuovo pensiero erompe infine all'esterno, nelle piene avventure, nel mondo aperto, non finito, barcollante, per pronunciare così in questa sua forza, cinto del nostro dolore, del nostro ostinato presagio, dell'immensa potenza della nostra voce umana, il nome di dio, e non riposare finché le nostre ombre più interne non si sono sottomesse ed è riuscito l'adempimento di quella vuota, ribollente notte, intorno alla quale sono costruite ancora tutte le cose, gli uomini e le opere.

Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, 1918

Giusto così:

Tre categorie del processo dialettico sono di conseguenza centrali: fronte, novum, materia; tutte e tre presuppongono

la più sincera qualità umana per capire e attivare: la speranza.

Fronte, questa è la sezione più avanzata del tempo, in cui si decide la successiva. *Novum*, questa è la possibilità reale del non-ancora-conscio, del non-ancora-divenuto, con l'accento del novum buono (del regno della libertà) se viene attivata la tendenza a quella volta. *Materia*, questa non è il blocco meccanico ma - adeguatamente al senso implicito nella definizione aristotelica di materia - è sia l'essere-secondo-possibilità, dunque ciò che determina secondo le condizioni quel che di volta in volta può storicamente apparire, sia l'essere-nella-possibilità, dunque il reale sostrato di possibilità del processo dialettico. Proprio come essere in movimento la materia è un essere ancora non deciso; essa è il terreno e la sostanza in cui si decide il nostro futuro, che è anche il suo. La filosofia attuale ha dunque davanti a sé problemi in quantità; per l'occidente di oggi essi, sebbene più che attuali, non sono ancora pronti per lo «scavalcamento». Ex oriente lux, questo antico detto della geografia e del cristianesimo al tempo stesso, riceve a tal vista una verità fresca e rifunzionalizzata; dal punto orientale dell'umanità odierna viene alla luce. La filosofia tedesca da Hegel a Marx l'ha articolata per prima, la filosofia tedesca deve mantenersi degna di questo dovere.

Ernst Bloch, *Sullo stato attuale della filosofia*, 1950

Anche il desiderio mediato non cede, non rinuncia. Non si perde alla vista, per quanto venga reso difficile e venga rincarato. Non si incolla al dato ma trova opportuno, alla vista di ciò che è attualmente visibile, non crederci del tutto. Invece la speranza soggettiva, con cui si spera, è sicura di sé e certa, anche se ciò che viene da essa indicato, dunque la speranza obiettiva, quella sperata nel contenuto, può al massimo essere probabile. Quella soggettiva è spes, qua speratur, quella oggettiva è spes, quae speratur; la prima è la speranza sperante: perciò viene effettivamente anche creduta ed ha a suo modo fiducia; la seconda, la speranza sperata, se avesse per sé già piena fiducia non sarebbe invece più speranza. Cioè la realtà indicata nella speranza anche indomita, anche attivamente incitante fino all'ultimo, l'*obiettiva realtà di speranza* nel mondo, non è ancora affatto garantita, certa e sicura di sé; altrimenti la fiducia della speranza sperante, invece di essere

coraggiosa e, come spesso, sinceramente paradossale, sarebbe unicamente banale. La speranza giusta, in quanto tale e cioè in quanto mediata secondo la tendenza storica, non sta certo affatto in uno spazio vuoto, da cui nulla le venga incontro e in cui perciò si possano avere avventurette qua e là. Ma proprio perché la speranza giusta va nel mondo, attraverso il mondo, e lavora mediata con l'obiettivo processo del mondo, sta insieme con tale processo in una posizione di rischio, *quella del fronte*. E solo se la meta legittimamente attendibile e raggiungibile, l'umanizzazione socialista, non viene oscurata da insufficienze e amaramente allontanata da deviazioni, anche le leggi obiettivamente valide dello sviluppo dialettico e della sua più lontana possibilità possono efficacemente guidare ed essere felicemente messe a frutto. L'uscita, del tutto decisa in sé come speranza sperante, deve venir ancora decisa nella storia aperta, sul piano di una decisione obiettiva e reale. Questa è la categoria del pericolo o dell'obiettiva assenza di garanzie anche della speranza mediata, della *docta spes*; non si dà ancora la libertà da situazioni priva di oscillazioni di un risultato fisso. Non ce n'è ancora alcuna in senso cupo, tale che decidibilità, *novum*, obiettiva possibilità siano spente e ogni battaglia perduta non possa essere combattuta meglio ancora una volta. Ma non c'è ancora nemmeno alcuna libertà da situazioni in quel senso chiaro, anzi chiarissimo, che indica l'esistenza senza alienazione e un valore univocamente maturato e naturalizzato. L'ottimismo è perciò giustificato solo se militante, mai precostituito; in quest'ultima forma esso appare, di fronte alla miseria del mondo, non solo sciagurato ma stupido.

E altrettanto poco l'ottima decisione reale sta chissà come o chissà dove in un aldilà ipostatizzato; come se il suo *Ens perfectissimum* fosse un *Ens realissimum*, un *Superessere* troneggiante. Tale compiuto «dato di fatto» di ordine superiore, come lo propongono non soltanto le religioni teistiche ma anche gli idealismi metafisici, rappresenta piuttosto una pura ipostasi. Tanto peggio, tanto più falsamente, se tutti i filosofi finora stati, per quanto hanno riflettuto a tali lontane contrade celesti, hanno trattato del loro dio, della loro distanza, del loro *absolutum* come se qui ci fosse un *fixum*, un *definitum*, o addirittura un *realissimum* senza pari, e ogni processo fosse unicamente pedagogia verso tale *fixum* o a procedere da esso. Per la verità è affidabile un modo di trascendere tutto e soprattutto la vita umana, un oltrepassare il

dato, ma questo trascendere, essendo concreto-utopico, altrettanto certamente non implica alcuna trascendenza. Questa sarebbe di nuovo una spettrale datità bell'e pronta, e se è sicuro che la coscienza dell'utopia concreta non s'incolla positivisticamente al fatto di *immediata visibilità*, ancora più sicuro è che non svapora a semplici ipostasi del fatto di *invisibilità* puramente mitologica. La filosofia dà invece prova di sé come spedizione con e nell'ampio, ramificato, non concluso processo, come coraggio di quell'*assenza di garanzie che pone la speranza esattamente al fronte*. Non con la non conclusività come destino, non con un semplice avvicinamento infinito alla mèta, come avviene nei sensi con Tantalo e nella morale con Kant. Invece il mondo non finito può essere portato a termine, il processo in esso pendente può essere portato a un risultato, l'incognito della cosa principale in sé reale e velata può essere illuminato. Ma non mediante precipitose ipostasi e fisse determinazioni di essenze, che bloccano la via. Il proprio o essenza non è presente bell'e pronto come acqua, aria, fuoco, addirittura come invisibile idea universale, o comunque suonino assolutizzati o ipostatizzati questi elementi reali e fissi. Il proprio o essenza è ciò *che non è ancora, ciò che nel nucleo delle cose cerca se stesso, ciò che nella tendenza-latenza del processo aspetta la sua genesi*', è soltanto speranza fondata, obiettiva e reale. E il suo nome coincide in ultima analisi con l'«essente-in-possibilità» nel senso aristotelico e molto oltre quello aristotelico, dunque con quel che di più apparentemente già deciso ci sia: la materia. Tutto il suo portare, condizionare e divenire sarebbe un concetto vuoto di senso, se quel che vorrebbe e può risultare fosse già presente. Ovviamente questo non-ancora non è come se nell'atomo o nei «differenziali» subatomici della materia fosse già presente e rimpiccolito nella sua «disposizione», come *incapsulato*, tutto quel che poi risulta o risulterà. Tale concezione arretrata del non-ancora sopprimerebbe o non capirebbe proprio il salto dialettico nel nuovo. Altrettanto ovviamente nella tendenza-latenza del processo materiale, dialettica e aperta al novum, non si trova alcuno scopo *preordinato*, dunque ugualmente posto bell'e pronto, al modo dell'antica teleologia, magari mitologicamente guidato dall'alto in basso. Ma certo con questa vecchia teleologia, che ricorda anche la «provvidenza», non è discreditato lo stesso autentico problema teleologico, né la vera categoria del fine, quindi dello scopo, quindi del senso si può tenere per sempre fuori o è dogmaticamente tolta

dal mondo. Tanto meno in quanto proprio la tendenza implica costantemente un riferimento al fine; in quanto senza tale riferimento al fine un progresso non potrebbe né essere misurato né essere presente obiettivamente e realmente; in quanto un mondo senza un progetto eseguibile su esso e con esso, senza fini, scopi, senso in esso perseguibili non sarebbe certo marxista. E la verità della teologia non consiste dunque mai di scopi già dati, ma di scopi che si formano soltanto nel processo attivo, nascendone sempre di nuovo e arricchendosi. Il nerbo del corretto concetto storico è e resta il novum, del corretto concetto filosofico il miglior novum. E in tante, se non nella maggior parte, delle dottrine sull'essenza il tenore utopico è coperto appunto soltanto perché la verità-scopo di tutte le cose è stata presentata come già esistente in assoluto e perciò completamente esposta. Questa verità come adeguatezza delle cose a se stesse, questa loro essenza esaustiva, la loro essenza basilare viene perciò considerata anche a partire da qui come in sé e per sé pronta, chiara, prodotta e velata solo per la debole capacità intellettuale dell'uomo. Le prove condotte su esempi, che i singoli nomi metafisici delle essenze vorrebbero rappresentare, diventano così l'exemplum stesso, gli esperimenti sull'autentico diventano ontologia quasi fissa, per di più di specie estremamente contemplativa. Il carattere contemplativo della maggior parte delle filosofie premarxiste consuma così una suprema presenza, sebbene questa, con molta luce polifonica, sia unicamente anticipabile. In tale ipostasi antica il metodo diventa mera via che consuma; il risultato, palazzo comunque completo alla fine della via; la metafisica dello hen kai pan, iscrizione già pronta sul palazzo. Ignota è allora non soltanto la materia, ma, anche lì dove questa è nota, la sua più importante verità: di essere materia volta in avanti. Ma non soltanto l'arte, bensì a maggior ragione la filosofia ha ora consapevolmente l'ufficio attivo del pre-apparire e appunto del pre-apparire di una manifestazione obiettivo-reale, che è quella del *mondo processuale*, del *mondo reale della speranza*. Ed essa resta fondata unicamente nella materia, in quanto mossa certo in più forme e non stereotipi; in quanto essente-secondo-possibilità, che condiziona secondo leggi, così come essente-in-possibilità, che rivela secondo sostanza. Lo scrutare questa genesi è l'organo della filosofia; lo sguardo penetrante, dialetticamente mirato, sistematicamente aperto nella materia che configura la tendenza è la sua nuova forma.

Il domani nell'oggi vive, si chiede sempre di lui. I volti che si voltarono nella direzione utopica erano bensì diversi in ogni epoca, esattamente come ciò che essi pensavano di vedervi in particolare, caso per caso. Invece la *direzione* è qui dovunque affine, anzi la stessa nel suo fine ancora nascosto; essa appare l'unica cosa immutabile nella storia. Felicità, libertà, non-alienazione, età dell'oro, terra in cui scorre latte e miele, l'eterno femminino, il segnale di tromba nel *Fidelio* e la figura di Cristo nel giorno della resurrezione sono testimoni e immagini, tanti e di diverso valore, però posti tutti intorno a ciò che parla per sé, mentre ancora tace. La direzione verso questa evidenza materiale e non solo logica deve essere invariante; ciò lo si può riconoscere in ogni luogo in cui la speranza apre la sua assolutezza e cerca di leggersi. Mai alcun dubbio, né se ne lasciò mai alcuno in merito: una speranza non chiarita e non guidata porta facilmente soltanto fuori strada, poiché il vero orizzonte non va oltre la *conoscenza delle realtà*; ma proprio questa conoscenza, se è marxista e non meccanicista, mostra la *realtà stessa quale realtà dell'orizzonte*, e la speranza informata come adeguata a questa realtà. La mèta è e resta nel complesso ancora nascosta, l'oggetto assoluto della volontà e della speranza ancora non trovato, nel principio efficiente dell'esistere la luce del suo che-cos'è, della sua essenza, del suo contenuto fondamentale intenzionato non è ancora sorta, e tuttavia il nunc stans dell'attimo propellente, del tendere ricolmo del suo contenuto sta utopicamente-chiaramente davanti. «Terminus» dice l'inquieto scolastico Abelardo, «est illa civitas, ubi non praevenit rem desiderium nec desiderio minus est praemium», meta e quella comunità in cui l'anelito non precorre la cosa, né l'adempimento è minore dell'anelito. Questo è l'essere come speranza, è il contenuto, infine manifestato, del che-cosa e dell'essenza del nostro anelante fattore del fatto-che un «quid» pro «quod», cioè un che-cosa e un'essenza tali che l'intenzione in essi può venir superata. Ma proprio anche la capacità umana di tale assoluto concetto di fine è la cosa straordinaria in un'esistenza in cui l'ottimo resta ancora frammento, in cui ogni scopo ridiventa sempre mezzo per servire alla meta fondamentale e finale ancora del tutto invisibile, anzi in sé e per sé ancora non presente. Marx indica come sua istanza ultima «lo sviluppo della ricchezza della natura umana»; questa ricchezza *umana*, come della *natura* tutta, è unicamente nella tendenza-latenza in cui si trova il mondo vis-à-vis

de tout. Da questo sguardo dunque risulta che l'uomo vive ancora nella preistoria anzi tutto e ogni cosa si trova ancora a prima della creazione del mondo quale mondo giusto. *La vera genesi non è all'inizio ma alla fine*, ed essa inizia a cominciare solo quando la società e l'esistenza diventano radicali, cioè mettono radici. Ma la radice della storia è l'uomo che lavora, crea, trasforma e supera la realtà data. Se l'uomo si è capito e ha fondato quel che è suo senza alienazione ed estraniamento in reale democrazia, nasce allora nel mondo qualcosa che nell'infanzia riluce a tutti e dove ancora non è stato nessuno: la patria.

1 In italiano nel testo.

2 In italiano nel testo.

3 In italiano nel testo.

4 In italiano nel testo.

5 In italiano nel testo.

6 In italiano nel testo.

7 In italiano nel testo.

⁸ Cfr. S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1987³, vol. I, p. 103

⁹ Cfr. F. Engels, *Anti-Dühring*, cit., p. 102.

10 Ivi, *Dai lavori preliminari*, p. 601; con una piccola variante nella traduzione.

¹¹ Cfr. K. Marx, *Il capitale*, cit., vol. I/2, p. 61 e p. 128.

[12](#) Ivi, p. 201.

¹³ Cfr. S. Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, trad. it. di C. Fabio, Firenze, Sansoni, 1965, p. 154.

15 Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., vol. I, pp. 23-24.

17 Ivi, vol. I, p. 69.

18 Ivi, vol. I, p. 78.

21 In italiano nel testo.

22 In italiano nel testo.

²³ Il passo è riprodotto dall'autore con qualche variazione rispetto all'originale, per la cui traduzione v. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 175.

²⁴ Cfr. A. Schopenhauer, *Supplementi al «Mondo come volontà e rappresentazione»*, cit., vol. II, p. 467.

²⁵ Cfr. M.J. Scheeben, *I misteri del Cristianesimo*, Brescia, Morcelliana, 1949, p. 516.

²⁷ Cfr. *I discorsi di Gotamo Buddha*, cit., vol. I, p. 440.

29 Ivi, vol. II, p. 377.

³⁰ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. it. di F. Capra, Bari, Laterza 1963^s, p. 154.

³¹ Cfr. K. Jaspers, *Filosofia*, trad. it. di U. Galimberti, Torino, utet, 1978, p. 1049.

32 Cfr. M. Heidegger, *Dell'essenza del fondamento*, in *Segnavia*, cit., p. 130.

33 Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 86.

³⁶ Cfr. G. Lukács, *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano, SE, 1991², p. 237.

37 Ivi, p. 241. Variante nella traduzione italiana.

³⁸ Cfr. F.W.J. Schelling, *Filosofia della rivelazione*, a cura di A. Bausola, Bologna, Zanichelli, 1972, vol. II, pp. 297-298.

39 Si tratta in realtà dell'*Essenza del cristianesimo*: cfr. p. 1487.

40 Cfr. C. Frazer, *Il ramo d'oro*, Torino, Boringhieri, 1964, pp. 120 sg.

⁴¹ Cfr. K. Barth, *L'Epistola ai Romani*, trad. it. di G. Miegge, Milano, Feltrinelli, 1978², pp. 251 e 284.

⁴² Cfr. F. Engels, *La situazione dell'Inghilterra. "Past and Present" by Thomas Carlyle, London 1843*, in Marx-Engels, *Opere*, cit., vol. III, p. 504.

⁴³ Cfr. M. Weber, *Sociologia delle religioni*, trad. it. di C. Sebastiani, Torino, UTET, 1976, vol. II, p. 1071.

⁴⁴ Cfr. Harnack, *Manuale di storia del dogma*, Mendrisio, Edizioni Cultura moderna, 1913, vol. m, p. 391.

⁴⁵ Cfr. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 401.

⁴⁶ Cfr. L. Feuerbach, *L'essenza del Cristianesimo*, cit., p. 210 e p. 219.

⁴⁸ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della religione*, cit., vol. III, p. 154. Varianti.

49 Cfr. L. Feuerbach, *L'essenza del Cristianesimo*, cit., p. 221.

50 Cfr. F. Engels, *Anti-Dühring*, cit., pp. 304-305.

51 In italiano nel testo.

52 Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., vol. I, p. 9.

53 Cfr. I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, cit., vol. II, p. 616.

⁵⁴ Cfr. J.G. Fichte, *La missione del dotto*, a cura di N. Merker, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 52.

55 Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pratica*, cit., p. 184.

⁵⁶ Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., vol. I, p. 206.

⁵⁷ Cfr. E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, p. 131, n. 50.

58 Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 184 sgg.

⁵⁹ Cfr. Novalis, *Gli adepti di Sais*, in *Opere*, a cura di G. Cusatelli, Milano, Guanda, 1982, p. 99.

⁶⁰ Cfr. Marx-Engels, *Manifesto del partito comunista*, in Marx-Engels, *Opere*, cit., vol. VI, p. 495.

61 Cfr. K. Marx, *Il capitale*, cit., vol. III/3, p. 231.

62 Cfr. A. Toynbee, *Civiltà al paragone*, Milano, Bompiani, 1949, p. 333.

⁶³ Cfr. K. Löwith, *Significato e fine della storia*, trad. di F. Tedeschi Negri, Milano, Comunità, 1963, pp. 76 sgg.

⁶⁵ Cfr. V.I. Lenin, *Per il quarto anniversario della rivoluzione d'ottobre*, in *Opere scelte*, Roma, Editori Riuniti, 1963, p. 1629. Qualche variante nella traduzione italiana.

⁶⁶ Cfr. V.I. Lenin, *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*, in *Opere scelte*, cit., p. 1445.

⁶⁷ Cfr. K. Marx, *Critica al programma di Gotha*, in Marx-Engels, *Opere scelte*, a cura di L. Gruppi, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 961-962.

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

- Abelardo 890, 1244, 1587
Abert, Hermann
Die Musikanschauung des Mittelalters 1246 sg.
Abulfeda 895
Addison, Joseph 451, 1083, 1558
Adler, Alfred 69 sg., 72, 77, 196197
Adriano 809, 841, 1291
Agostino 188, 239 sg., 316, 550, 566, 572, 576-583, 585 sgg., 837, 908, 963, 988 sgg., 1181, 1232, 1246, 1441, 1523, 1551
Confessioni 85 *De civitate Dei* 548, 576-583, 988 sgg., 1258, 1296, 1551 *De musica* 962-963 *In Ioannis Evangelium* 991 *Lettera a Monica* 1526
Agricola (Georg Bauer) *De re metallica* 745
Ailly, Pierre d'*Imago mundi* 877
Alano di Lilla 981
Alberti, Leon Battista 1556 Alberto Magno 878, 898
Alessandro III, papa 884
Alessandro di Afrodisia 244, 983
Alessandro Magno 544, 560 sg., 564 sg., 852, 868, 877, 879, 886, 889, 1406
Alfieri, Vittorio 127, 624, 1083, 1521
Ali (califfo) 1774
Altdorfer, Albrecht *Il bagno di Susanna* 818
Althusius, Johannes *Politica* 614
Amalrico di Bène 244, 276 Ambrogio 1246
Amenofi IV 1375, 1405
Anassagora 1013
Anassimandro 1012-1018
Anassimene 980, 1017
Andersen, Hans Christian 926 *L'acciarino* 1160 *Le galosce della felicità* 414, 443 *La valigia volante* 414
Andrea, Johann Valentin 605, 731 sg., 741 *Confessio fraternitatis*

730 *Fama fraternitatis* 730 *Le nozze chimiche di Cristiano Rosacroce, anno 1459* 729-736 *Rei publicae Christianopolis de-scriptio* 734
 Angelus Silesius (Johannes Scheffler) *Il pellegrino cherubinico* 740, 1065
 Annibale 1092
 Annicheride 555
 Annone il Navigatore 892
 Anseimo di Canterbury 275, 979
 Antigone Gonata 566
 Antioco 1429
 Antistene 553
 Antonio, Marco 1347
 Antonio Diogene *Le meraviglie al di là di Tuie* 503
 Apollonio di Tiana 782, 1372
 'Aqibhah ben Josef 1459
 Arato di Soli 569
 Ariosto, Ludovico 1022
 Aristide 1084
 Aristippo 554
 Aristofane 500 sg., 1022 *Le donne a parlamento* 501, 680 *Gli Uccelli* 500 sg., 555
 Aristotele 11, 198 sg., 225, 228 sg., 242 sgg., 254, 263, 268, 276 sgg., 284 sg., 328, 334, 466, 489, 494, 563, 566, 739, 750, 792, 795, 873, 886, 898, 975, 979, 991, 995, 1001, 1117 sg., 1119-1120, 1143, 1144, 1414, 1556, 1560, 1585 *Etica nicomachea* 1117 sg. *Fisica* 1017 *Fisica. Meteorologici* 878 *Logica* 1244 *Logica. Analitici primi* 268 *Metafisica* 276, 1018 *Poetica* 243 *Politica* 852, 1117
 Arnaldo da Brescia 890
 Arnim, Bettina von 35, 114
 Arnim, Ludwig Achim von *Die Kronenwächter* 817
 Arnold, Gottfried *Unparteiische Kirchen- und Ketzer-historie* 733
 Arts, Hendrik 818-819
 Artsybäšev, Mikhail *Sànin* 1353
 Asafjev, Boris 468 sg.
 Asam, Cosmas Damian 813
 Augusto 852, 1113, 1451 sg.
 Aurélien de Réomé 1246
 Averroè 244, 276-277, 890, 983, 985, 1312
 Avicebron 244, 983

Avicenna 244, 276, 983, 985, 1312
 Baader, Franz von 908 sgg., 1538 *Sul fondamento dell'etica mediante la fisica* 719, 909 sg.
 Babcock *Legendary Islands of the Atlantic* 881
 Babeuf, Francois-Noel, detto Gracchus 661
 Bach, Johann Sebastian 314, 611, 1231, 1232-1235, 1238, 1249, 1251 sg., 1254-1255, 1260, 1265, 1268, 1271 *Cantata Nr. 39* 1252 *Cantata Nr. 48* 1234 *Concerti Brandeburghesi* 1235 *Messa in si minore* 186, 1234 1235, 1237, 1472 *Oratorio di Natale* 1233, 1511 *Passione secondo Giovanni* 1561
 Bachofen, Johann Jakob 97, 158, 190, 384, 1289, 1331 sg., 1335 *Das Mutterrecht* 683 sg. *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie* 1289
 Bacon, Francis 19, 163, 169, 248, 317, 593, 601, 747 sgg., 767, 773, 938, 994, 1191 sg., 1533 *De sapientia veterum* 1403 sg. *Nova Atlantis* 19, 169, 524, 547, 753-757 *Novum Organum scientiarum* 140, 747 sgg., 756, 868 *Sylva sylvarum or Historia naturalis* 747-748
 Bacone, Ruggero *Epistola de secretis operibus artis* 744
 Baedeker, Karl 436
 Bakunin, Michail 653 sgg., 1097
 Balfour, Arthur James 697 sg.
 Ball, John 541
 Ballantyne 411
 Balzac, Honoré de 96, 443 sg. *Contes drolatiques* 96 *Peau de chagrin* 443 sg.
 Bar Kôkhebhâ 1459
 Barth, Karl 1489 *Deus absconditus* 1379
 Batteux, Charles 466
 Baudelaire, Charles 107, 499
 Bauer, Bruno 295, 297, 318-319, 320
 Baumer, Gertrud 679
 Baumgarten 249
 Bayle, Pierre 994
 Bazard, Armand 649
 Beaconsfield *vedi* Disraeli
 Beato Angelico 71, 464
 Beaumarchais, Pierre-Augustin-Caron 619
 Bebel, August *La donna e il socialismo* 679
 Becher, Joachim 745, 747

Becquerel, Henri 764

Beer-Hofmann, Richard *Sogno di Giacobbe* 701

Beethoven, Ludwig van 186, 192, 259, 526, 900, 963 sg., 1056, 1142, 1158, 1224, 1231, 1237, 1238, 1249, 1255 sg., 1258 sg., 1264 sg., 1276 *Fidelio* 192, 216, 428, 490, 961, 963, 1055, 1150, 1236 sg., 1252, 1272, 1274 sgg. *Nona sinfonia* 963 sg., 1056, 1269 *Ouverture Leonora Nr. 3* 216, 1275-1276 *La rabbia per il soldino perduto* 1252 *Sesta sinfonia (Pastorale)* 1064, 1237, 1242, 1252 *Settima sinfonia* 192, 1271 *Sonata per Hammerklavier* 1269 *Terza sinfonia (Eroica)* 1150, 1265, 1267, 1271 Behaim, Martin 882-883 Bekker, Balthasar *Il mondo incantato* 725 Bellamy, Edward 545, 712, 1047 *Looking Backward* 704 sgg.

Benjamin, Walter 1019 *Il dramma barocco tedesco* 445, 1346, 1349, 1559

Benn, Gottfried 74

Berg, Alban *Wozzeck* 1267 sg.

Bergbohm, Karl Magnus 628

Bergson, Henri-Louis 71-72, 236 sg., 343 sg., 786, 787, 1097, 1388, 1489 *L'évolution créatrice* 237 *Introduzione alla metafisica* 165 *La pensée et le mouvant* 237

Berkeley, George 804

Berlioz, Hector 212 sg., 1019, 1224, 1272 sg. *Requiem* 1272 *Sinfonia fantastica* 1227-1229

Bernardin de Saint-Pierre *Chaumière indienne* 943 *Paolo e Virginia* 943

Bernardo di Chiaravalle 250, 888 *Sulla contemplazione* 890

Bernstein, Eduard 668

Berosso 1407

Bertholet 1426

Bertram 1110

Berzelius, Jöns Jacob 791

Bessler vedi Orfyreus

Biante 552, 970

Bibbia 10, 236, 384, 569-576, 578, 584, 591, 664, 690, 699, 702, 821, 823, 842 sgg., 876877, 895-896, 901, 906, 908, 930, 1026, 1029, 1030, 1064, 1119, 1272 sg., 1346 sg., 1378, 1383 sg., 1423, 1471, 1473, 1475, 1477, 1479-1480, 1491, 1506, 1558 *Abele* 1423, 1464 *Abramo* 1026, 1421, 1473 *Aggeo* 1458 *Amos* 571, 844, 1506 *Apocalisse di Giovanni* 92, 260, 575, 580, 845, 877, 896, 1309, 1368 sg., 1384-1390, 1426, 1432-1433, 1435, 1436, 1449,

1458-1461, 1470 sg., 1483 sg., 1489-1490, 1493, 1497 sg., 1506
 sgg., 1510, 1524, 1554-1555 *Apocrifi Apocalisse di Enoch*
 1303 *Apocalisse di Esdra* 1302 *Epistola di Giuda Taddeo* 1303 *Jesus*
Sirach 1466 *Atti degli Apostoli* 589, 1456, 1470 *Caino* 1423,
 1464 *Cantico dei Cantici* 387 *Cronache* 828 *Daniele* 1302, 1304,
 1325, 1430, 1435, 1470 *Davide* 690, 1246, 1258, 1435,
 1451 *Decalogo* 250, 1422 sg., 1431 sg. *Elia* 696, 742, 1301, 1458,
 1468, 1472, 1505-1506, 1573 *Enoch* 828, 1301 sg., 1303,
 1458 *Esau* 1464-1465 *Ezechiele* 158, 783, 895, 1429 1430, 1466,
 1506, 1547 *Geremia* 570, 693, 1480, 1491 *Giacobbe* 236, 822,
 1026, 1421, 1465-1466 1592 *Giona* 1481 *Giovanni Battista* 572,
 584, 1424, 1437, 1452, 1458, 1501 *Giuseppe* 96, 189, 1421, 1453
Isacco 1026, 1421, 1464 *Isaia, Deutero-Isaia* 571 sgg., 590, 693,
 702, 844, 895, 989, 1039, 1064, 1302, 1425, 1428, 1431, 1471,
 1480 sg., 1494, 1572 *Lettere di Paolo: Corinti* 387,
 1269-1270, 1273, 1292 sg., 1307 sg., 1381, 1460, 1488, 1511,
 1513 *Ebrei* 1394, 1396, 1462, 1468 *Efesini* 387, 842, 1296, 1470,
 1488 *Filippesi* 1451 *Romani* 1307, 1462, 1488 2 *Timoteo* 1306 *Libri*
dei Re 463, 570 sg., 828, 1382, 1464, 1472, 1505 *Libro della Genesi*
 821, 830, 844, 861, 878, 1039, 1301, 1303 sg., 1383, 1421, 1424,
 1427 sg., 1430, 1457, 1458, 1464, 1465, 1511 *Libro di Giobbe* 251,
 844, 1301, 1304, 1329, 1403-1404, 1425 sg., 1430, 1466, 1481
Messia, Gesù Cristo 18, 192, 384 sgg., 534, 573 sgg., 576577, 582,
 585 sgg., 589 sg., 595, 597, 622, 664 sg., 682, 701, 702, 732 sg.,
 740 sgg., 778-779, 783 sg., 800, 822, 837 sg., 842, 872, 884, 908,
 925 sg., 929, 947, 988 sg., 993, 1105 sgg., 1214, 1292 sg., 1296,
 1304-1308, 1311, 1337 sg., 1368 sg., 1374 sgg., 1381, 1386, 1389,
 1401, 1422, 1426-1433, 1435, 1437, 1440, 1442, 1450-1471,
 1472 sg., 1482, 1492, 1506 sgg., 1514, 1552, 1567 *Michea*
 572 *Mosi* 569, 699, 700, 827, 1374 sgg., 1389, 1401, 1421-1433,
 1450 sg., 1454, 1461 sgg., 1467, 1471 sg., 1514 *Osea* 1424 *Paolo*
 387, 569, 573, 574, 576 sg., 579, 582, 588, 1281, 1292, 1295 sg.,
 1440, 1457, 1462, 1467 *Pietro* 569, 1440 *Salmi* 222, 844, 1273,
 1302, 1466, 14291, 1503 *Salomone* 820, 822 sg., 1248, 1430 *Saul*
 1301 *Storia di Giuseppe, vedi Giuseppe Vangelo di Giovanni* 573
 sg., 589, 1305, 1431, 1435, 1437, 1458, 1463, 1468 sg., 1475,
 1506 sg. *Vangelo di Luca* 570, 573, 622, 1106, 1303 sg., 1307,
 1381, 1442, 1452, 1461, 1468, 1506, 1511 *Vangelo di Marco* 574,
 837, 1454, 1456, 1458, 1460, 1508 *Vangelo di Matteo* 572 sgg.,
 1304, 1309, 1311, 1453, 1455 sg., 1458, 1459, 1462-1463, 1465

sgg., 1501, 1508

Bindel *Die ägyptischen Pyramiden* 834 Bismarck, Otto von 651, 1094

Bizet, Georges *L'Arle'sienne* 460 *Carmen* 1085

Blake, William 135

Blanc, Louis 649, 661, 1047

Blass *Das Wesen der neuen Tanzkunst* 468

Blavatskij, Elena Petrovna *Isi svelata* 1370 sg.

Bleuler, Eugen 1162

Bloch, Ernst *Avicenna und die Aristotelische Linke* 244 *Soggetto-Oggetto* 994, 1225 *Spirito dell'utopia* 185, 253, 341, 350 sg., 358, 447, 836, 846, 1020, 1072, 1225, 1239, 1254, 1582 *Sullo stato attuale della filosofia* 1583 Thomas Münzer, teologo della rivoluzione 670 *Tracce* 341 Bloch, Jean-Richard 1054 Blok, Alexander *I dodici* 590 Blossio 568 Bliher, Hans 676

Boccaccio, Giovanni 1403 *Decameron* 946

Böcklin, Arnold 440 Bodin, Jean 592

Boétie, Etienne de la *Discours sur la servitude volontaire ou le Contr'un* 592

Boezio 1244, 1246

Böhme, Jakob 424, 733, 737, 740, 773, 821, 983, 992 sg., 996, 1372, 1558 *Aurora* 821 sg., 992, 997 *De signatura rerum* 1557 *Theosophische Sendbriefe* 1065

Bollnow, Otto Friedrich 124

Bölsche, Wilhelm 440, 1332

Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise, visconte di 651

Bonifacio 1472

Bonnet, Charles *Palingénésies philosophiques* 1323

Borchardt, Ludwig 834

Borne, Ludwig 1058 *Frammenti e aforismi* 1578

Bosch, Hieronymus 500 Böttger 724

Boutroux, Etienne-Emile-Marie 236

Brahms, Johannes 1231 *Quarta sinfonia* 127 *Requiem tedesco* 1273 sg.

Brand 724

Breasted, James Henri *Geschichte Agyptens* 843

Brecht, Bertolt 477 sg., 485, 488-489, 491, 861, 1026, 1414, 1563 *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* 1060 *Il consenziente* 479 *Il dissenziente* 479 *L'eccezione e la regola* 478-479 Galileo Galilei 479 *Kleines Organon für das Theater* 477, 479, 481 sg. *La linea di*

condotta 479 *Opera da tre soldi* 43, 477, 545 *Theaterarbeit. Fare teatro* 478

Brendano, san 880 sgg., 891, 910

Brentano, Clemens 114

Brentano, Franz 85

Brissot, Jacques-Pierre 1084

Brockhaus, Heinrich *Die Utopia-Schrift des Thomas Mortis* 592 sgg.

Brothoff 731

Browning, Robert 203, 1526

Brown-Sequard 528

Bruckner, Joseph Anton 314, 1249 *Sesta sinfonia* 1242

Bruegel, Pieter 939 *La torre di Babele* 820 sgg.

Brunelleschi, Filippo 746

Brüning, Heinrich 636

Bruno, Giordano 244, 277 sg., 284, 751, 767, 980-983, 985, 1000 sg., 1152, 1191 *De la causa, principio e uno* 277

Brust, Alfred *La terra perduta* 1338

Bruto 179, 427, 1084

Buchner, Georg 1353, 1568 *Lenz* 354, 1134 *Woyzeck* 354

Buchner, Ludwig 1484

Budda 782 sg., 886, 1313-1319, 1374, 1389, 1414, 1423, 1443-1450, 1455, 1514, 1545 sgg., 1561

Budde *Die Religion des Volkes Israel bis zur Verbannung* 1422

Bulwer *Zanoni* 1370

Bunsen, Robert Wilhelm Eberhard 803

Burckhardt, Jakob 814, 820

Butzbach, Johannes 429

Byron, George Gordon, Lord 127, 160, 1062, 1149, 1158, 1163 sg., 1169 sgg. *Don Juan* 1171-1172 *Manfred* 1163-1164, 1331 *Il pellegrinaggio di Childe Harold* 1163

Cabet, Etienne 646 sgg., 698 *Voyage en Icarie* 646

Cagliostro 724 sg., 728-729, 1359 Caifa 1459

Cajkovskij, Pétr Il'ic 1236

Calderón de la Barca, Pedro 485-486, 1140, 1178

Caligola 81

Calvino, Giovanni 1480

Camões, Luis Vaz de 256, 1311 sg.

Campanella, Tommaso 163, 547, 550, 585, 599 sgg., 611, 624 sg., 647, 651, 653, 734 sg., 753, 755, 854, 856, 859, 1409 *La Città del sole* 525, 545 sgg., 562, 599-606 *De monarchia* 603 *De sensu*

rerum et magia 600 *Philosophia realis* 601

Caracalla 1293

Carlo II d'Inghilterra 615

Carlo Eugenio del Wurttemberg 810

Carlo Magno 816, 842

Carlyle, Thomas 149, 708 sgg., 1384 *The French Revolution* 709

The History of Friedrich il of Prussia 709 *Past and Present* 709

Casanova, Giacomo 810

Caterina da Siena 533 sg.

Catone 1084, 1099

Cechov, Anton 917

Cellini, Benvenuto 498, 1160

Cernysevskij, Nikolaj 917

Cervantes, Saavedra Miguel de *Don Chisciotte* 21, 201, 376, 410, 417, 891, 1187, 1190, 1193, 1199, 1200-1220, 1222 sgg., 1519

Cézanne, Paul 1556 *L'Estaque* 942 *Grandes Baigneuses* 942 *Les Ondines* 942

Chagall, Marc 460

Chassin 658

Cherubini, Luigi 1271 sg.

Chesterton, Gilbert Keith 66, 383, 1081, 1457, 1522 *Il ritorno di Don Chisciotte* 1209 *L'uomo immortale* 1366

Chisolfi 446

Chopin, Fryderyk 212

Christian di Magonza 889

Chuang-tzu 1557

Churchill, Winston 697

Cicerone 465, 565, 614, 878, 1084, 1113 sg., 1127 *De fato* 285 *De finibus honorum et malorum* 1523 *De Oratore* 465 *aelius de amicitia* 1118

Cieszkowski, August *Prolegomeni alla istoria sofia* 318

Cimabue, Cenni di Pepo detto 946

Ciro 871, 1422, 1432, 1458

Clair, René *Gaslight* 470 *Un cappello di paglia di Firenze* 470

Claudiel, Paul *L'annuncio a Maria* 849 *L'uomo e il suo desiderio* 468

Cleante 566, 569

Clemente Alessandrino 876

Cleomene 568

Cleopatra 813, 871

Cocteau, Jean *Orfeo* 491
 Cola di Rienzo 893
 Colombo, Cristoforo 845, 865868, 873, 875, 883, 891-897,
 902, 906, 910, 1187 sg.
 Comenio 605, 732, 827 *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* 735 sg.
 Comte, Auguste 544, 652-653
 Confucio 1376, 1382, 1410-1417, 1457
 Conrad, Joseph *Tifone* 761
 Cook, James 898, 943
 Copernico 906 sgg., 981
 Correggio, Antonio Allegri detto 858
 Cortés, Hernàn 897
 Costantino 852
 Coué, Émile 519, 1337
 Cratete 553
 Creuzer, Friedrich 1573 *Symbolik und Mythologie der alteri Volker* 189 sg.
 Crisippo 563 sgg., 576, 969 Cristo, vedi Bibbia
 Cromwell, Oliver 1474
 Cusano, Nicola 284, 603, 981 sg
 Czepko, Daniel 1500
 Dahn, Felix 439
 Dalcroze 456
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 754
 Dalì, Salvador 425
 D'Annunzio, Gabriele *Il fuoco* 1162
 Dante Alighieri 19, 106, 144, 148, 256, 893, 962, 1001, 1307,
 1522 *Divina Commedia* 117, 186, 252, 390, 878 sg., 948-956, 1107,
 1150, 1186 sg., 1294, 1296, 1307 sg.
 Danton, Georges-Jacques 1170
 Danzinger 676
 Da Ponte, Lorenzo 1169
 Dario 1432
 Darwin, Charles 538, 743
 Dàubler, Theodor 120
 Daumier, Honoré 543, 547, 1186
 Davide di Dinant 244, 276
 Davy 791
 Debussy, Claude 124, 127

Decio 580
 Dehio 355, 1111
 Delacroix, Eugène 37
 Della Porta, Giambattista *Magia naturalis* 749
 Democrito 301 sg., 336, 973, 975, 980, 1000, 1574
 Descartes, René 145-146, 173, 249, 302, 767-768, 853 sg.
Meditazioni 86
 Desmoulins, Camille 1084
 Dickens, Charles John 798
 Dickinson, H.D. 1047
 Diderot, Denis 1484 *Nipote di Rameau* 493, 1140 *Saggio sulla
 pittura* 254
 Dilthey, Wilhelm 86 Dinocrate 852 Diodoro 1298
 Diodoro Crono di Megara 237-238, 285 sg.
 Diogene 553, 623, 1061
 Dione Cassio 842
 Dione Crisostomo 1402
 Dionigi Areopagita 962-963
 Disraeli, Benjamin, conte di Beaconsfield 696
Don Chisciotte, vedi Cervantes
 Don Giovanni 21, 1147-1148, 1162, 1164-1172, 1177, 1187,
 1223
 Dornseiff, Franz 1188
 Dostoevskij, Fëdor 1164, 1213 *L'adolescente* 1164 *Delitto e
 castigo* 1164 *I fratelli Karamazov* 341 *L'Idiota* 375
 Dreyfus, Alfred 693
 Duncan, Isadora 456 Duns Scoto, Giovanni 1107, 1523
 Du Prel, Karl *Magia quale scienza sperimentale* 1370
 Dürer, Albrecht 272, 367, 375, 818, 893, 1244, 1556 *Davide
 375 Melancholia* 145, 354-355, 367, 1111 *San Gerolamo nella cella*
 1083, 1111
 Ebers, Georg 439
 Eckart, Meister 73, 322, 344, 795, 992, 998, 1107-1108, 1319,
 1471, 1501 sg., 1503-1504, 1548
 Eckermann, Johann Peter 1150, 1324
 Eddington, Arthur Stanley 804
 Edison, Thomas Alva 504-505, 760, 864
 Ehrenburg, Il'ja 473
 Einstein, Albert 695, 764, 804, 906
 Ejzenstein, Sergej Michajlovic *La corazzata Potëmkin* 470 *Dieci*

giorni che sconvolsero il mondo (Ottobre) 470

Eliogabalo 385

Emerson, Ralph Waldo 1338

Empedocle 971 sg., 987 sg., 991, 1013

Engels, Friedrich 113, 254, 292 sg., 321, 328, 330,. 552, 590, 640, 659 sg., 691, 710, 767, 1032, 1351, 1384 *Anti-Duhring* 608 sg., 771, 805 sg., 1125, 1493-1494 *La condizione della classe operaia in Inghilterra* 1028, 1030 *Dialettica della natura* 336 *L'evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza* 1096 Ludwig Feuerbach 294 Enrico viii d'Inghilterra 591 Eosander 853

Epicuro 95, 198, 555, 561, 614, 626, 942, 973, 1171, 1326, 1365, 1491

Epitteto 285, 563, 567

Eraclito 135, 239, 276, 971 sg., 978, 982, 987 sg., 992, 999 sg., 1015, 1271

Erasmus da Rotterdam 592 sgg.

Erdmann, J.E. *Grundriss der Geschichte der Philosophie* 750

Ericson, Leif 891, 1189

Erman *Agypten und ägyptische Leben im Altertum* 1300 Ernst, Max 425 Erode 1276, 1451, 1514 Erodoto 1016, 1392 sg., 1409 *Le Storie* 1394

Erwin von Steinbach 827

Eschilo *Prometeo* 494 sg. *Prometeo incatenato* 493 sg., 1021, 1400 sg. Esiodo 74, 391, 1285, 1392 sg., 1396, 1402

Euclide 757 sgg., 858

Euripide 216 sgg., 494 *Elena* 216 sgg. *Ippolito* 1305

Evemero 561 sg., 591 *Iscrizione sacra* 561

Fabio Massimo, Quinto (Fabius Cunctator) 265, 1092 sg.

Al-Farabi, Abu Nasr Muhammad 1246

Faraday, Michael 764, 790

Fechner, Gustav Theodor *Libretto della vita dopo la morte* 1334 *La prospettiva diurna di fronte a quella notturna* 1334

Federico II di Prussia 709, 1149

Federico Barbarossa 884, 889

Federico Guglielmo IV di Prussia 319

Fénelon, Francois de Salignac de la Mothe *Les Aventures de Télémaque* 624

Ferdinando di Castiglia 896

Ferecide di Siro 987

Ferenczi, Sandor 97

Feuchtersleben, Ernst von *Dietetica dell'anima* 531

Feuerbach, Anselm 621 Feuerbach, Ludwig 293-338, 1001, 1009, 1355, 1385 sg., 1483, 1489, 1491 sg., 1496, 1565 *L'essenza del cristianesimo* 294, 298, 307 sg. *L'essenza della religione* 1366 *Pensieri sulla morte e l'immortalità* 1332 sg. *Principi della filosofia dell'avvenire* 294, 322-323, 298 *Tesi provvisorie per la riforma della filosofia* 294, 298 *Versi rimati sulla morte* 1332

Fichte, Johann Gottlieb 163, 174, 287, 317 sg., 601, 691, 795, 1525 *Discorsi alla nazione tedesca* 319 *Dottrina del diritto* 629 *Dottrina della scienza* 635 *Dottrina dello stato* 637-638 *La missione dell'uomo* 541 *Stato commerciale chiuso* 319, 546, 629-639

Ficino, Marsilio 742 sg. *De arte chimica* 741 *Theologia Platonica* 741 Filone 239, 700, 742, 1430

Flaischlen, Cäsar 440

Floigny *La terre astrale connue* 899

Fludd, Robert 740

Fontane, Theodore

Frau Jenny Treibel 200 sg., 1092 Forster, Georg 943 Fourier, Charles 182, 543 sg., 546-547, 625, 634, 642 sgg., 648, 651, 655, 665, 667, 681, 1209

Le Nouveau Monde industriel et sociétaire 546, 642 *Theorie des quatre mouvements et des destinées générales* 642 *Traiti de l'association domestique agricole* 642 Francesco d'Assisi 256, 822-823 Franck, Sebastian 1128

Franckenberg

Oculus sidereus 734

Frazer, James George *The Golden Bough* 1374

Freud, Sigmund 15, 62 sgg., 92109, 130, 151, 161, 163, 196197, 1062, 1113 *Introduzione alla psicoanalisi* 103, 112, 115-116 *L'Io e l'Es* 99, 137-138, 161 *Nuova serie di lezioni* 100

Freytag, G. *I giornalisti* 496

Friedrich, Caspar David 965 sg.

Fucik, Julius 1354

Fux, Josef *Gradus ad Parnassum* 958

Galeno 531 sg.

Galilei, Galileo 479, 745, 767, 1066, 1533, 1535, 1556-1557

Galli-Bibiena, Alessandro 814

Galli-Bibiena, Giuseppe 812, 814, 853

Galsworthy, John *Al di là* 1032

Gama, Vasco da 891

Garaudy, Roger 719
 Garve, Christian *Sulla socievolezza e la solitudine* 1117
 Gauguin, Paul 943
 Gentile, Giovanni 628, 1094 sg.
 George, Henry
Progress and Poverty 711 sg.
 George, Stefan 206, 950, 1113, 1159, 1543 sg.
 Gervinus 1238
 Gesell, Silvio 711
 Gesù, *vedi* Bibbia
 Ghiberti, Vittorio 946
 Giamblico 110, 1063
 Gibbon, Edward 1473
 Gioacchino da Fiore 242, 551, 571, 583-591, 637, 703, 742, 748, 888, 989, 1384, 1469 sg., 1503 sg., 1572 *De concordia utriusque testamenti* 584
 Giocondo, Fra 855
 Giorgione, Giorgio Zorzi detto *Concerto campestre* 939 *Venere dormiente* 922 Gioser 1405
 Giotto 252, 256, 314, 611, 820, 822, 942-943, 945 sgg., 954, 1001 *Apparizione di San Francesco ad Arles* 945, 947-948 *Ascensione di Giovanni al cielo* 945 *Fuga in Egitto* 945 sg. *Giudizio finale* 948 *La Resurrezione di Lazzaro* 252 *Sogno di Gioacchino* 945 *Zaccaria al tempio* 945
 Giovanni (evangelista), *vedi* Bibbia
 Giovenale 254
 Giulio Cesare 107, 108, 346, 564 sg., 749, 988, 1099, 1192, 1326, 1347 sg., 1399, 1401
 Giuseppe Flavio *Antiquitates Judaicae* 828
 Giustiniano 623
 Gluck, Christoph Willibald 223 *Orfeo ed Euridice* 961
 Goethe, Johann Wolfgang 117, 174, 206, 208-209, 227, 251, 253 sg., 262, 346, 369, 432, 436, 448, 462, 687, 719, 739, 911, 931, 936 sgg., 948, 970 sg., 986, 1056, 1066, 11291159, 1197, 1322, 1325 sg., 1334, 1343, 1414, 1549 sgg., 1560 *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* 143, 1136-1137, 1140, 1145, 1152 sgg., 1179 *Annotazioni al «Nipote di Rameau» di Diderot* 1140 *Annotazioni al «Saggio sulla pittura» di Diderot* 254 *«Appendice» a Benvenuto Cellini* 1160 *Arminio e Dorotea* 853, 1158, 1324 *Beato anelito* 1158 *Campagna di Francia* 346 *Canto del viandante nella*

tempesta 1139, 1148 *Conversazione con Eckermann* 1150, 1324 *I dolori del giovane Werther* 378, 901, 1114, 1117, 1131 sg., 1138, 1158, 1174 *Divano occidentale-orientale* 259, 386, 1515 *Egmont* 490, 1135, 1137, 1352 *Elegia di Marienbad* 1132, 1158 *Erkönig* 1329 sg. *Faust* 21, 112, 141 sg., 186 sgg., 221, 225, 252, 259, 344 sg., 359, 385-386, 475, 493, 495, 688, 772, 799, 870, 951-956, 978, 1129, 1136 sg., 1139, 1142 sgg., 1155, 1156 sg., 1168, 1171-1173, 1174-1185, 1187, 1190 sg., 1196-1197, 1206, 1210, 1217 sg., 1221 sgg., 1266, 1280, 1296, 1362, 1372, 1499 sg., 1505, 1512 sg., 1519 *Frammento di Prometeo* 143, 1400, 1403-1404 *Gotz von Berlichingen* 1135 sgg., 1179 *Hochzeitlied* 341 *Ifigenia in Tauride* 1136 *Lieder di Mignon* 1146, 1152 sgg. ... *Metamorfosi degli animali* 1141-1142 *Pandora* 390 sg., 392, 1145, 1156, 1158 *Parole primigenie in stile orfico* 1150 *Poesia e verità* 739, 1131-1132, 1136, 1140, 1157 *Le poesie sono vetrare dipinte* 1151 (*Quaderni di morfologia* 1142 *Saggio sul bassorilievo di Phigalia* 937 *Seconda parte del Flauto Magico* 386 *I segreti* 733 *Stella* 480 *Sull'architettura tedesca* 1141 *Sul Reno, sul Meno e sul Neckar nel 1814 e 1815* 1054. *Teatro tedesco* 489 *Teoria dei colori* 743, 1151 *Torquato Tasso* 480, 1136 sg., 1145 sg., 1155, 1218 sgg., 1580 *Urfaust* 143 *Ur-Tasso* 480, 1136 *Viaggio in Italia* 434 *Winckelmann* 1222

Goethe, Katharina Elisabeth 114, 1130

Goffredo di Strasburgo 220

Goldoni, Carlo *Don Giovanni* 1167

Goldsmith, Oliver *Il vicario di Wakefield* 927

Goncourt, Edmond e Jules 248

Gorkij, Maksim 686, 1388, 1489, 1563 *La madre* 686

Gorres, Johann Joseph von 159

Gottsched, Johann Christoph 489, 1133, 1257, 1579

Goya y Lucientes, Francisco 547 *Maja desnuda* 922

Grabbe, Christian Dietrich 1162 1163, 1171 sg. *Annibale* 1162 *Don Giovanni e Faust* 1162, 1172 *Il duca Teodoro di Gothland* 1162 *Mario e Silla* 1162 *Scherzo, satira, ironia e più profondo significato* 1163 Gracco, Caio 179 Gracco, Tiberio 179, 568 Graham, dottor 522, 528 Grandville, Jean Ignace Isodore

Gérard, detto 499 sgg. *Un autre monde* 499 *Concert à la vapeur* 499 *Mystères de l'infini* 499

Greco, Domenico Theotokópulos, detto El 858

Gregor, Josef *Denkmäler des Theaters* 812 Gregorio di Nissa 1350-1351

Gregorovius 1341 Griffith, David Wark 469

Grimm, Jacob e Wilhelm 48 sg., 413 sgg., 421 *Allegro compare*
414 *Comare morte* 413 *I dodici Apostoli* 1518 *Fiaba delle valli stellari*
419 *Le Fiabe del paese della Cuccagna* 416, 542, 722 *Marchen von*
einem, der auszog, das Furchten zu Temen 413 *L'ondina* 414 *Il Re*
Ranocchio 413 *Saga tedesca: La fanciulla di Willberg* 1518 *Tavola*
apparecchiati 414, 542, 722 *Das tapfere Schneiderian* 413

Gropius, Walter 848

Grozio, Ugo (Huig Van Groot) 1038 *De jure belli ac pacis* 614
sgg.

Grunewald, Mathis Neithardt Gothardt, detto 256, 314, 800,
893 *Altare di Isenheim* 947

Guericke, Otto von 745

Guillaume de Lorris *Roman de la Rose* 929 sg.

Gundolf, Friedrich 206

Gunkel, Hermann *Schopfung und Chaos* 895, 1466

Haam, Achad 694

Hàba, Alois 1263

Haeckel 1332, 1371, 1388 *Enigmi dell'universo* 439-440

Hahn *Geschichte der Ketzer im Mittelalter* 1504

Hall *The effects of civilisation* 639

Haller, Albrecht von *Le Alpi* 451

Hamann, Johann Georg 158, 1133-1134 *Aesthetica in nuce* 969

Hammurabi 1407, 1424

Hamsun, Knut 341

Handel, Georg Friedrich 1231 *Giulio Cesare* 958

Hardenberg, Karl August 621

Harlefi *Jakob Bohme e gli alchimisti* 740

Harnack, Adolf von *Dogmengeschichte* 1438

Harrington, James *The Commonwealth of Oceana* 624

Hartmann, Eduard von 240 *Filosofia del bello* 487

Hartmann, Franz 1370

Hartmann, Nicolai 283

Hastings, Warren 1033

Hauff, Wilhelm 416 *Avventure di Said* 414, 722 *Il cuore freddo*
1517 *Il piccolo Muck* 414, 416, 419420

Hauptmann, Gerhart *Uomini soli* 655, 682

Haydn, Franz Joseph 1231 *La creazione* 1252

Hebbel, Christian Friedrich 216, 495 *Canto alla sconosciuta* 377

sg.

Hebel, Johann Peter *Gli ebrei* 1026 *Scrigno del tesoro* 1516 sg.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 9, 11 sg., 23, 85 sgg., 154, 164, 169, 199 sg., 202, 224 sg., 239 sg., 244, 248, 254, 284 sg., 294 sgg., 298, 309, 317 sgg., 322, 328 sgg., 333 sg., 336, 343, 380 sg., 643, 714, 794 sgg., 819, 833, 859, 938, 953, 975, 979 sg., 997 sgg., 1012, 1014, 1022 sgg., 1057-1058, 1108, 1298, 1405-1406, 1414, 1420, 1483, 1486 sg., 1510, 1536, 1549, 1571-1572, 1583 *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* 225, 239, 274, 288 *Estetica* 281, 933 *Fenomenologia dello spirito* 164, 183, 289, 295, 302 sg., 1176-1185 *Filosofia del diritto* 318 *Jenenser Realphilosophie* 771-772 *Lettere* 147, 230, 1026 *Scienza della logica* 288, 317-318 *Storia della filosofia* 244

Hehn, Viktor 436

Heidegger, Martin 85, 130 sg. *Che cos'è la metafisica?* 125 *Dell'essenza del fondamento* 1340 *Essere e tempo* 125, 130-131, 171 sg., 1340 *Lettera sull'umanesimo* 1566

Heimann, Eduard 537

Heine, Heinrich 376, 646, 1331

Heinse, Wilhelm 931 *Ardinghello e le isole felici* 927 sg.

Heisenberg, Werner 804

Helmholtz, Hermann von 804

Helmont, Joann Baptista van 740

Helvétius, Claude-Adrien 181

Herbart, Johann Friedrich 840

Herder, Johann Gottfried 337, 900 sg., 938 *Il genio del futuro* 337 *Giornale di viaggio* 1198 *Lo spirito della poesia ebraica* 157

Hertzka *Un viaggio alla volta della Terra libera* 704

Herwegh, Georg 665

Herzl, Theodor 693-702 *Lo stato ebraico* 694 sg. *Vecchia-nuova terra* 694

Heßi, Moses 319, 691-703 *Roma e Gerusalemme* 692

Hildebrandt, Johann Lucas von 853

Hippel 1320

Hitler, Adolf 36, 38, 81, 365, 492, 509, 675, 698, 847, 1034, 1036, 1353

Hobbes, Thomas 302, 624, 994, 1003 *De cive* 615 sg. *Leviathan* 615 sg.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 438, 453 sg., 460, 927 *Don Giovanni* 1167, 1172 *Gatto Murr* 211 sg., 379, 1228 *Il Cavaliere*

Gluck 223 *Il Maggiorasco* 454 *Il vaso d'oro* 416 sg., 454, 817, 872
 Hofmannsthal, Hugo von *Elena egizia* 216 sgg.
 Hogarth, William *Analysis of Beauty* 839 sg.
 Holbein, Hans il Giovane *Ritratto di Erasmo da Rotterdam* 1111
 Hölderlin, Friedrich 133, 142, 210, 972 sg., 1083, 13291330,
 1521, 1545 *Ai tedeschi* 1575 *Am Quell der Donau* 142 sg. *La morte di*
Empedocle 972-973, 1345 sg.
 Hollingworth *Jews in Palestine* 696
 Honegger, Arthur *Pacific* 231 1251
 Hooch, Pieter de *Un bocciale di birra* 919 sg.
 Howard, Ebenezer *Garden Cities of Tomorrow* 704 *Tomorrow* 704
 Hsia Kuei 1416
 Huch, Friedrich 118
 Hufeland *Macrobiotica* 528, 531
 Hugo, Victor 627
 Humboldt, Alexander von 251, 861, 894 sg., 1549 *Kritische*
Untersuchungen 883, 895 *Vedute della natura* 943
 Humboldt, Wilhelm von *Idee per un «Saggio sui limiti dell'attività*
dello stato» 620
 Hume, David 343 *Saggio sul suicidio e l'immortalità* 1323
 Husserl, Edmund 85, 270, 343 *Per la fenomenologia della*
coscienza interna del tempo 129, 270, 343-344
 Huxley, Aldous *Brave New World* 506
 Huxley, Thomas H. 653 Huygens, Christiaan 745
 Iambulo 585, 591, 600 *Isola del Sole* 562 sg.
 Ibn Khordhabeh 874
 Ibn Tofail 463, 890
 Ibsen, Henrik 170, 201, 379, 432, 485, 673, 1209 *L'anitra*
selvatica 201, 655, 1209 *Casa di bambola* 201, 432, 682, 1510
La casa dei Rosmer 170, 655 *La commedia dell'amore* 379 *La*
donna del mare 379 *Un nemico del popolo* 485 *Spettri* 201
 Idrisi 874, 878, 898
 Imhotep 1405
 Ippocrate 531
 Ippolito 1295, 1465
 Ireneo 1292
 Isabella di Castiglia 896
 Isidoro di Siviglia 896
 Jacobsen, Jens Peter 124, 127 *Niels Lyhne* 1085
 Jahn, Friedrich Ludwig 518

- Jakob da Liegi *Speculum musicae* 1244, 1247
- James, William 342 sgg., 786, 787 *Lezioni sull'immortalità* 13381339 *Pragmatism* 324
- Jane, C. *Selected Documents, Illustrating the Four Voyages of Columbus* 894 sg.
- Janequin, Clément *Les Cris de Paris* 1251
- Jantzen *Das nieder landische Architekturbild* 818
- Jaspers, Karl *Filosofia* 1340
- Jean de Meung *Roman de la rose* 928 sg.
- Jean de Muris *Speculum musicae* 1244
- Jean d'Outremeuse 869
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 95, 930 sgg., 1007, 1328 *Anni acerbi: una biografia* 1162 *Dämmerungen* 369-370 *Titano* 368 sg., 453, 807, 931 sg., 1159, 1162 *Vorschule der Asthetik* 160
- Jeans, James Hopwood 804
- Jefferson, Thomas 180
- Jensen, Johannes Vilhelm *La ruota* 1201
- Jeremias *Babylonische im Neuen Testament* 1422
- Johanaan ben Zakkai 783 Josquin Desprès 1232, 1251
- Joyce, James 120-121
- Juana de la Torre 896
- Jung, Carl Gustav 67-68, 69-81, 92, 96, 111, 116, 122, 162 sgg., 188 *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* 75-76 *La libido. Simboli e trasformazioni* 74-75 *Tipi psicologici* 72 Junger, Ernst 672
- Kabasilas 783
- Kant, Immanuel 9, 11, 174, 198 sgg., 224, 286 sgg., 302, 310, 487-488, 612, 623, 630, 767 768, 774 sg., 799, 904 sgg., 933, 954, 963, 975 sgg., 979, 1000, 1005 sgg., 1104, 1128, 1177 sg., 1213 sg., 1273, 1281 sg., 1325 sg., 1489, 1522, 1524-1525, 1530 sg., 1555, 1571-1572, 1585 *Il conflitto delle facoltà* 976, 1010 *Critica del giudizio* 775, 799, 936 *Critica della ragion pratica* 10051012, 1325-1326, 1537 sg. *Critica della Ragion Pura* 975 *Per la pace perpetua* 1038 sg. *La religione entro i limiti della sola ragione* 976 *Sogni di un visionario* 905. 976 *Storia della natura e teoria del cielo* 904, 975
- Kauffmann, Emil *Da Ledoux a Le Corbusier* 856
- Kawerau 676
- Keller, Gottfried 121-122, 251, 369, 416, 685, 753, 1327 sgg., 1334-1335, 1343 *Enrico il Verde* 118-119, 419420, 1327 sgg. *Libro*

dei sogni 425 sg. *Morte del poeta* 112 *La Vergine cavaliere* 417 sgg.

Keplero, Johannes 113, 745, 903-904, 906, 1241 sgg., 1247 sg., 1535, 1550, 1558, 1560 *Harmonices mundi* 1248 *Kepler in seinen Briefen* 1241

Kerner, Justinus 169

Kierkegaard, Soren 85 sg., 213 sgg., 345, 1148, 1171-1172, 1183 sg., 1225, 1541 sg., 1544 sg., 1566 *Entel-Eller* 1115 *La malattia mortale* 1542 *Il momento* 1225 *Per un esame di se stessi raccomandato ai contemporanei* 1277

Kipling, Rudyard *The Brushwood Boy* 420 sg. Kjellén 672

Klages, Ludwig 72 sgg., 92, 122

Kleist, Heinrich von 1142 *Caterinetta di Heilbronn* 372 *Michael Kohlhaas* 1525 *Sensazioni di fronte a una marina di Friedrich* 965 sgg. *Sul teatro delle marionette* 458

Klettenberg 739, 1140

Klinger, Friedrich Maximilian 1159, 1326 *Sturm und Drang* 1134

Klinger, Max 440

Klopstock, Friedrich Gottlieb 938, 1157 *Ad amici e nemici* 142 *Messia* 220-221

Knittermeyer, Heinrich 1566

Kopp, Hermann *L'alchimia* 740

Kraus, Karl 491

Krenek, Ernst *Über neue Musik* 1261

Kries, Johann von 283

Kropotkin, Pétr 657

Kubin, Alfred 118

Kuhlmann, Quirinus 328

Kunckel 724

La Bruyere, Jean 181

Lagerlof, Selma 723 *Viaggio del piccolo Nils con le anatre selvatiche* 419

La Mettrie, Julien-Offroy de *L'Homme machine* 725

Landor, Walter Savage *Conversazioni immaginarie* 1515

Lange, Helene 679

Lao-tzu 358, 1374, 1375-1376, 1415-1420, 1457, 1494 *Tao teh-ching, Il libro del principio e della sua virtù* 1019 sg., 1415 sg.

La Rochefoucauld, Francois de 181, 1119

Larsson, Carl *La casa nel sole* 440

Lassalle, Ferdinand 638, 651, 691, 713

Franz von Sickingen 1351

Lafiwitz, Kurd 543, 724 *Rugiada stellare. La pianta della luna di Nettuno* 870 *Su due pianeti* 870

Lattanzio 1403

Lavater, Johann Kaspar 1139

Lavoisier, Antoine-Laurent 739

Lawrence, David Herbert 72 sg.

Lazaretti, Davide 1368

Le Corbusier, Charles-Edouard Janneret 848 sg., 856 sg.

Ledoux, Claude-Nicolas 840, 856 sg., 859 Lee, Anna 1368

Leibniz, Gottfried Wilhelm 9, 11, 15, 156 sg., 163-164, 249, 285-286, 302, 626-627, 751, 775-776, 792, 975, 979-980, 990, 993-1001, 1014, 1321 sg., 1536, 1557-1558, 1577 *De arte combinatoria* 751 *Monadologia* 995-996 *Nouveaux essais* 156 sg., 1495

Leisegang, Hans *Die Gnosis* 1465

Lenau, Nikolaus 345 *Don Giovanni* 1171 sg. *Faust* 1178, 1185 *Schilflieder* 141 *Trasformazioni della nostalgia* 213 sg., 379

Lenin, Vladimir Il'ic 13, 14, 185, 205, 244, 318, 320, 330, 412, 473, 637, 660, 667, 702, 716, 1047 sgg., 1095 sg., 1388, 1579-1580 *Che fare?* 14 sgg. *Il radicalismo di sinistra* 1580 *Scritti filosofici postumi* 244, 318, 776 *Stato e rivoluzione* 660 sg. *Tre fonti e tre parti integranti del marxismo* 326 Lenz, Jakob Michael Reinhold *Il precettore* 491

Leonardo da Vinci 143, 746-747, 772 sg., 1244, 1550 *Gioconda* 924, 947 *Sant'Anna con la Vergine* 924 *Vergine delle Rocce* 923-924 Leone (presbitero) 886

Lermontov, Mikhail Jur'evic 886 *Un eroe del nostro tempo* 1164

Lersch, Philipp *Der Aufbau des Charakters* 124

Lessing, Gotthold E. 839, 953-954, 1108, 1133, 1321 sgg., 1334, 1365, 1563 *Come gli antichi hanno rappresentato la morte* 1321 sg. *Drammaturgia amburghese* 494 *L'educazione del genere umano* 1323 *Emilia Galotti* 624, 934, 1084 *Frammento del Faust* 1174 *Laocoonte* 475

Lévy-Bruhl, Lucien 75

Lewin *Phantastika* 106

Liang Kai 1416

Lichtenberg, Georg 412, 1326 sg., 1332

Licurgo 557-558

Lincoln, Abraham 712

Lipps, Theodor 123
 Liszt, Franz 212
 Locke, John 1495 *Civil government* 616
 Loheland 456, 457
 Lohenstein, Daniel Casper von *Agrippina* 725
 Loos, Adolf 848
 Lorrain, Claude 450 *A ci e Galatea* 944
 Lotze, Rudolph Hermann *Geschichte der Asthetik* 1240
 Löw, Rabbi 1372
 Lowe, A. *The Trend in World Economics* 1042
 Löwith, Karl *Significato e fine della storia* 1572
 Loyola, Ignazio di 778, 788
 Luca (evangelista), vedi Bibbia
 Luciano 502 sg., 1021-1022, 1187 *I dialoghi* 502 *La storia vera* 502 sg.
 Lucrezio 973, 1171, 1326, 1491 *De rerum natura* 561, 1491
 Luigi XIV di Francia 600
 Luigi XVI di Francia 468
 Luigi Filippo, re di Francia 437
 Lukács, György 944, 1578 *L'anima e le forme* 1350 sg. *Il marxismo e la critica letteraria* 1351 *Il realismo russo nella letteratura universale* 944 *Teorie del romanzo* 256 Lullo, Raimondo 737, 739, 750 sg.
 Luria, Isaac 1428
 Lutero, Martin 202, 1115, 1173, 1232, 1341, 1567
 Maass 96
 Mably, Gabriel Bonnot de 618
 Macaulay, Thomas Babington 1033
 Mach, Ernst 804, 893, 906
 Machiavelli, Niccolò 1095, 1098 sgg. *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* 1098 *Il principe* 1098-1099
 Macpherson, James *Ossian* 452-453, 900, 904
 Macrobio 1289 Maeterlinck, Maurice *Il ramo d'ulivo* 786
 Magellano, Ferdinando 892 sg., 897
 Mahavira 1445
 Mahler, Gustav 1253-1254, 1275 *Il canto della terra* 1264 *Sesta sinfonia* 1253-1254 *Settima sinfonia* 1264
 Maimonide Mosè (Moshe beu Maimòn) 1304, 1433 *Guida dei perplessi* 845
 Maistre, Joseph de *Etude sur la souveraineté* 651

Makart, Hans 438 sg., 811

Malthus, Thomas Robert 536 sgg.

Mandeville, Bernard de *Fiaba delle api* 177

Mandeville, John de, *vedi* Jean d'Outremeuse

Manet, Edouard *Le déjeuner sur l'herbe* 939 sgg.

Mani 988, 1294, 1296, 1437 1443, 1474, 1550

Mann, Heinrich 1343

Mann, Thomas 1237 *Doktor Faustus* 1164 *Morte a Venezia* 133

Mantegna, Andrea 813

Manuele, imperatore di Bisanzio 884, 886

Maometto 816, 1310 sgg., 1369, 1473-1476, 1480

Marc, Franz 916, 967

Marcello, papa 250, 1249, 1257

Marchetto da Padova 1246-1247

Marcione 1437, 1466 sg.

Marco (evangelista), *vedi* Bibbia

Marco Aurelio 285, 566, 568, 1279

Marées, Hans von 941

Marlitt 410

Marlowe, Christopher *Doctor Faustus* 752, 1173, 1178, 1193

Marx, Karl 8 sg., 12 sg., 22 sg., 147, 153, 155, 166, 173, 174, 176, 179, 181 sgg., 192, 205, 229, 234, 241, 244, 248, 282, 289 sg., 292 sg., 293-338, 403, 508, 537, 552, 554, 589, 612, 627, 643 sg., 657, 659, 662 sg., 665, 668 sgg., 672, 691 sg., 696, 698-699, 705, 708, 711 sgg., 802, 939, 1002, 1012, 1014, 1024, 1030, 1034, 1083, 1100, 1125 sgg., 1129, 1209-1210, 1351, 1403, 1521-1522, 1534 sg., 1539, 1563-1588 *Il capitale* 91, 307, 312 sg., 327, 714, 1026, 1127, 1569, 1571 *Critica al programma di Gotha* 1580-1581 *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico* 294 *Differenz der demokratischen und epikureischen Philosophie* 309-310 *Introduzione alla critica dell'economia politica* 182 *Manoscritti economico-filosofici* 295, 302, 331, 720 *Miseria della filosofia* 655, 666 *Nachlass* 588 *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel* 312, 328-329, 331, 1021 sg., 1366, 1568 *Sulla questione ebraica* 609 *Undici tesi su Feuerbach* 234, 293-338, 1568

Marx/Engels *L'ideologia tedesca* 293, 296 sg., 303, 306, 310, 313, 328 sg., 334, 1068 *Manifesto del partito comunista* 319, 332 sg., 541, 691 *La sacra famiglia* 295-296, 310, 319, 329, 654, 773, 797, 983, 1568

Matteo (evangelista), *vedi* Bibbia

May, Karl *La mia vita e la mia via* 411
 Ma Yuan 1416
 Mehring, Franz 634, 661
 Meinong, Alexius 270
 Mela, Pomponio 869, 878
 Melantone, Filippo 1372
 Memling, Hans 818
 Mendel, Gregor 525 sg.
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 1232
 Mendelssohn, Moses 695
 Menno Simonsz 586
 Mercatore, Gerardo 882
 Mesmer, Friedrich Anton 522, 728
 Metschnikow 529 sg.
 Metsu, Gabriel 919
 Meyer, Eduard 834, 1369 *Geschichte des Altertums* 1453
 Meyerbeer, Giacomo 958 sg.
 Meyrink, Gustav 424-425
 Michelangelo Buonarroti 259, 858
 Mill, John Stuart 711
 Milton, John 369, 901
 Mirabeau, Octave 1149
 Moeller van der Bruck 672
 Moiseev, Igor Aleksandrovic 458-459
 Moleschott, Jakob 1484
 Molière *Don Juan ou le festin de piene* 1168 sgg., 1172
 Molitor *Philosophie der Geschichte oder über Tradition* 1558
 Mommsen, Theodor 346, 13971398
 Montaigne, Michel Eyquem 591, 756 *Essays* 1090
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondai, barone di *Lettere persiane* 889
 Monteverdi, Claudio 958, 1232 *Orfeo* 957
 Montezuma 600
 Morelly *Code de la Nature* 618
 Mòrike, Eduard 114 sg., 203, 791 *Le canzoni di Peregrina* 377
Mozart in viaggio verso Praga 377 *Il pittore Nolten* 114
 Moritz, Karl Philipp 189
 Moro, Tommaso 19, 20, 163, 502, 504, 544 sg., 547, 550 sg., 585, 587, 591-599, 602, 605 sg., 607-608, 612, 616, 633 sg., 653, 673, 681, 710, 712, 734 sg., 854, 859 *Utopia* 524, 545, 562,

591-599

Morris, William 634, 706 sgg. *News from Nowhere* 706

Mosè, vedi Bibbia

Mozart, Wolfgang Amadeus 193 sg., 281, 371, 374, 1056, 1197, 1231, 1238, 1249-1250, 1260, 1263, 1272, 1472 *La clemenza di Tito* 958 *Così fan tutte* 958 *Don Giovanni* 1164-1172, 1223 *Il flauto magico* 117, 193-194, 374-375, 381, 383, 385, 481, 722, 958, 1257, 1267 *Idomeneo* 958 *Le nozze di Figaro* 281, 452, 481, 958, 1236, 1252

Mulford, Prentice *Your forces and how to use them* 785 sg.

Muller, Friedrich 1134 *Vita di Faust* 1135

Muller, Friedrich von 1157

Mumford, Lewis *The Story of Utopia* 600

Münchhausen, barone di 502, 504, 726, 768, 862, 1187-1188

Münzer, Thomas 9, 321, 560, 590, 670, 700, 893, 1282, 1352, 1380, 1566-1567, 1574 *Esplicita messa a nudo della falsa fede* 1451-1452, 1503 *Sulla fede inventata* 586

Musäus, Johann Karl August *Il cercatore di tesori* 870

Musil, Robert 700

Mussolini, Benito 1097

Nabucodonosor 1432

Nagarjuna 1445 Nansen 435

Napoleone Bonaparte 443, 636, 1149, 1158, 1164, 1347-1348

Nathan di Gaza *Trattato sui draghi* 1466 Neefs, Peter 819

Nemirovic-Dancenko, Vladimir 486

Nerone 81, 365, 574, 812, 1293

Nestroy, Johann Nepomuk 507

Neuman, Balthasar 853

Neumann, K.E. *I discorsi di Gotamo Buddha* 782, 1317 sgg.

Newcomb, Theodore 759

Newton, Isaac 527, 745, 774, 792, 799, 905, 906, 975, 1066, 1533, 1535 *Ottica* 792

Nicolai, Christoph Friedrich 1372, 1579

Nielsen, Asta 467-468, 469 sg.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 70 sg., 82, 145, 240, 248, 322, 460, 708, 1087, 1089, 1095, 1102 sgg., 1113, 1164, 1273 1274, 1344, 1394 *Così parlò Zarathustra* 1087, 1102-1103 *La nascita della tragedia* 1401 *Su verità e menzogna in senso extramorale* 1536 sgg. *Umano, troppo umano* 1344

Nollius 742-743

Norden, Eduard 1299
 Nostradamus 169
 Notling *Die kosmischen Zahlen der Cheopspyramide* 834
 Novalis 119, 188, 634, 1126, 1518, 1559 *Cristianità o Europa*
 634
 Numa Pompilio 827, 1374, 1396-1397, 1399
 Offenbach, Jacques 491 *Orfeo agli Inferi* 959 *La Perichole*
 920-921 *I racconti di Hoffmann* 491, 505, 726 *La vie parisienne* 507
 Olshki, Leonardo *Der Brief des Presbyters Johannes* 889 *Sacra*
doctrina e Theologia mystica 950
 Omero 217-218, 251, 875, 1186, 1188 sg., 1285, 1287, 1321,
 1392-1395, 1478
 Oncken, Hermann 595
 Oppert *Der Priesterkönig Johannes in Geschichte und Sage* 887
 Orazio 346, 433, 455, 1088, 1113, 1402, 1451, 1522
 Orcagna, Andrea di Cione, detto l' *Pala d'altare di Santa Maria*
Novella 1108
 Orfyreus 727 sgg., 745 *Le otto stanze segrete dell'edificio della*
natura 727
 Origene 548 sg., 1307, 1441
 Orlando di Lasso 1232
 Otto, Luise 680 Otto, Rudolf 1378
 Otto, Walter Friedrich *Die Gotter Griechenlands* 1395
 Ottone di Frisinga 889
 Ovidio 1511 *Le Metamorfosi* 1226-1227 *Tristia* 1113
 Owen, Robert 546 sg., 551, 606, 625, 640 sgg., 645, 647, 698,
 712 sgg., 1209 *The Book of the New Moral World* 640 *The Social*
System 640
 Pacioli, Luca 840, 1556
 Padma Sambhava 1317
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 962 sgg., 1232, 1268 *Missa*
Papae Marcelli 1249
 Palmerston, Henry John Tempie 696
 Panezio 310, 563
 Panofsky, Erwin 858 *Idea* 1556
 Papin, Denis 759
 Paracelso 731, 737, 740, 742 sg., 745, 788-791, 793 sg., 821,
 905, 983, 992 sgg., 1371, 1557 sg., 1559-1560 *Paragranum* 742,
 788 *Paramirum* 788, 1557 *Signatura rerum naturalium* 740 Pareto,
 Vilfredo 628 Parmenide 366, 971 sg., 1000

Pascal, Blaise 751, 1566
 Patanjali 781
 Pausania 1391
 Pavlov, Michail Grigòr'evic 59, 68, 538
 Pavlova, Anna 458
 Pepper 498
 Perdigon, Luis 882
 Peri, Iacopo 1232 *Euridice* 957 Pericle 384, 1286
 Perret, Auguste 848-849
 Petrarca, Francesco 106, 893
 Pfister, Friedrich *Kleine Texte zum Alexanderroman* 886
 Pfitzner, Hans *Palestrina* 1249
 Philalethes, Eireneus 1188
 Philipp de Vitry 1247 *Ars contrapuncti* 1244 *Ars nova* 1244
 Picasso, Pablo 1556
 Pico della Mirandola, Giovanni 751
 Piero della Francesca 923
 Pietro da Mora *De rosa* 950
 Pietro il Grande 1149
 Pietro Ispano 1245
 Pietro Martire 591
 Pilato 574, 1214, 1451, 1455, 1459
 Pindaro 1140, 1402 Pio IV, papa 963, 1249
 Pio IX, papa 386
 Piranesi, Giovanni Battista 855856, 859 *Vedute di Roma* 445
 Pisano, Andrea 391 Pisano, Nicola 256
 Pitagora 1244, 1246, 1556, 1558, 1560
 Pitea 892
 Pizarro, Francisco 897
 Platone 11, 12, 23, 74, 165, 188, 190, 198, 248 sg., 301 sg.,
 316, 333, 344, 359, 548, 556560, 563 sgg., 580, 605, 630, 635,
 700-701, 873, 975, 977 sgg., 1000, 1158, 1257, 1394, 1437, 1482,
 1524-1525, 1556, 1573 *Cratilo* 1351 *Crizia* 561, 753 *Fedro*
 978 *Filebo* 979, 1523 *Gorgia* 285 *Leggi* 558 *Menone*
 333-334 *Parmenide* 344, 978 *Protagora* 773, 1402 *Repubblica* 524.
 556-560, 564 sg., 592, 600, 1257 *Simposio* 183, 978 *Timeo* 840
 Plechanov, Georgij Valentinovic 13
 Plinio 869, 885
 Plotino 74, 248, 563, 750, 971, 1318-1319, 1500 *Enneadi*
 1402-1403

Plutarco 531-532, 564, 834, 882, 893, 1343 *Moralia De El apud Delphos* 1427 *De fortuna Alexandri* 564 *De Isi et Osiri* 834 *Sul tramonto degli oracoli* 882 *Sulla faccia che si vede nel cerchio della luna* 882

Poe, Edgar Allan 453 sg. *Il crollo della casa Usher* 454 *Lo scarabeo d'oro* 415

Poincaré, Jules-Henri 768

Polibio 565

Polo, Marco 868, 879, 885, 890891, 898

Ponce de Leon, Juan 897 Pontoppidan, Henrik *Gianni felice* 1161 sg.

Pope, Alexander 451

Poppelbaum, Hermann *Uomo e animale* 1370

Posidonio 563, 567

Poussin, Nicolas 450

Proclo 1292 Prodicco 1101

Proudhon, Pierre-Joseph 655658, 661, 663, 666 sg., 710, 713 *De la justice dans la révolution et dans l'église* 656 *Idée générale de la révolution* 657 *Qu 'est-ce-que la propriété?* 655 *Système des Contradictions économique ou Philosophie de la misere* 656

Pseudo-Callistene

Biografia di Alessandro 877, 886

Pseudo-Giustino 1258

Pudovkin, Vsevolod *Tempeste sull'Asia* 474

Pufendorf, Samuel von 626, 1011

Purcell, Henry *Didone ed Enea* 958

Puskin, Aleksandr 160

Quesnay, Francois *Tableau économique* 714

Rabelais, Francois 96, 1277 *Gargantua e Pantagruel* 502

Racine, Jean 626

Raffaello Sanzio 1556 *La scuola di Atene* 818 *Madonna Sistina* 967

Ramsete II 1299

Rasputin, Valentin Grigor'evic 725

Reichenbach, Karl Ludwig *Ricerche fisico-fisiologiche* 728

Reich, Wilhelm 728

Reinach, Salomon *Orpheus* 1304

Reinhardt, Max 485

Reitzenstein, Richard *Dos iranische Erlösungsmysterium* 1432 *Dos mandaische Buch des Herm der Grosse* 1437

Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 900, 924 sg., 1158
Deposizione di Cristo 925 sg. *Paesaggio di rovine* 925 *Resurrezione*
 926 *Ronda di notte* 925 *Saskia* 924 sg. *L'uomo dall'elmo d'oro* 924
 Renard, Maurice 504
 Rétif de la Bretonne, Nicolas *La découverte australe par un*
homme volente 899
 Reübeni, David 690
 Reuchlin, Johannes 1558
 Reuleaux 762
 Reventlow, Franziska 79, 536
 Ricardo, David 625, 640, 667, 714, 1534
 Riccardo da San Vittore 1501, 1503
 Richardson, Samuel 179
 Richelieu, Armand Jean, cardinale de 600
 Richter *Literary works of Leonardo da Vinci* 747
 Rilke, Rainer Maria 1113, 1388, 1489
 Robespierre, Augustin-Bon-Joseph 1084, 1170
 Rodbertus, Johann Karl 638, 713
 Roland, Madame 1084
 Roncière, de la *La découverte de l'Afrique au Moyen Age* 889
 Rosenberg, Alfred *Mito del ventesimo secolo* 672
 Rosenkranz, Johann Karl Friedrich 147
 Rothschild, famiglia 693, 700
 Rousseau, Jean-Jacques 82, 451, 613, 616 sgg., 630, 687, 930,
 943, 1011, 1061, 1104, 1133 *Confessioni* 109 *Il contratto sociale*
 604, 617 sgg. *Emile* 618
 Ruben *Geschichte der indischen Philosophie* 779
 Rubens, Pieter Paul 1272 *Il giardino d'amore* 921-922
 Ruckert, Friedrich 1078
 Ruskin, John 634, 706 sgg., 1061
 Russell, Bertrand 769-770, 804
 Rutherford, Ernest 764
 Ruysbroeck, Jan 1501
 Sacco, Nicola 1355
 Saint-Germain, conte di 522, 528
 Saint-Saëns, Charles-Camille *Danse macabre* 460
 Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy conte di 544, 546 sg.,
 550 sg., 606, 625, 634, 644, 647-653, 655, 663, 665, 709,
 1126 *Nouveau Christianisme* 652 *Reorganisation de la société*
européenne 648 *Système industriel* 547, 652

Salin, Edgar 537
 Salisbury, Harrison Evans 696
 Salzmann, Christian G. 1157
 Sand, George *Le meunier d'Angibault* 680
 Sandschar, Sandjar 888
 Sapore I, imperatore di Persia 1437
 Sartre, Jean-Paul 499, 776, 1577
 Satie, Eric *Si pranza sulla terrazza del casinò* 1251
 Sauer, Josef *Symbolik des Kirchengebäudes* 837
 Scaligero, Giulio Cesare 917, 938, 1403 *Poetica* 938
 Scamozzi, Vincenzo 855
 Scarlatti, Alessandro 958 *Fuga del gatto* 1242 sg. *Theodora* 958
 Scheeben, Mathias Joseph *Die Mysterien des Christentums* 1308
 Scheerbar, Paul 543, 849 sg.
 Scheffel, Joseph von *Ekkehard* 434, 439
 Scheler, Max 88, 863, 1531
 Schelling, Friedrich 224 sgg., 774, 794 sgg., 996, 1215 1216, 1350 sg., 1404, 1549 *Filosofia della rivelazione* 1277 *Filosofia dell'arte* 1215, 1248 *Filosofia e religione* 226 *Lezioni sul metodo dello studio accademico* 1182 Scher, Peter 429
 Schiller, Friedrich 80, 248, 253, 374, 481, 484, 487, 495 sg., 619, 719, 772, 1066, 1083, 1084, 1101, 1104, 1236, 1240, 1257, 1343, 1356, 1521 *Anstalt betrachtet* 487-488 *Demetrio* 492 *Don Carlos* 1219, 1525 *Fiesco* 624, 1084 *Guglielmo Tell*, 490, 492, 624 *L'immagine velata di Sais* 969 *Inno alla gioia* 186 *Intrigo e amore* 490 *Lettere sulla bellezza* 935-936 *Maria Stuarda* 374, 492 *I Masnadieri* 427 sg., 491, 1135 *La passeggiata* 1181 sg. *Sulla poesia ingenua e sentimentale* 1065, 1198, 1218 sgg. *Sulla ragione del piacere in oggetti tragici* 494 *Sull'arte tragica* 494 *Turandot* 374 *Wallenstein* 484, 1349 sg.
 Schlegel, August Wilhelm 1193 Schlegel, Friedrich 451, 1051
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 484, 1372
 Schmieder, Karl C. *Storia dell'alchimia* 740
 Schnaase, Karl 825
 Schnabel *L'isola di Felsenburg* 544
 Scholem, Gershom Gerhard *Le grandi conenti della mistica ebraica* 1466
 Schönberg, Arnold 1261 sgg. *Erwartung* 1262 *Kammersymphonien. 1, op. 9* 1262 *Kammersymphonie n. 2, op. 38* 1263 *Manuale d'armonia* 1261 (*Quartetto n. 1, op. 7* 1262

(Quintetto op. 26 1263 Schopenhauer, Arthur 70 sg., 148, 199, 322,
 915, 933, 1119, 1157, 1254 sg., 1259, 15431544, 1551 sg.
 Schubert, Franz 1268
 Schubert, Gotthilf Heinrich *Die Geschichte der Seele* 119
 Schulz, Bruno 1354 Schumann, Robert 1265
 Schweitzer, Albert *J.S. Bach* 1233 sg.
 Scipione 310, 564, 1127
 Scott, Howard 1041
 Seghers, Anna *La settima croce* 1277
 Selmer, C. 882
 Semon, Richard 72
 Semper, Gottfried 824
 Seneca 503, 563, 893 *Medea* 1189
 Senofane 1394
 Senofonte 555, 1101
 Sent M'ahesa 459-460
 Serse 42, 60 S
 esostri III 1299
 Seurat, Georges *Un dimanche à la Grande-Jatte* 940,1054
 Sfero 568
 Shabbetaj Zevì 385, 690, 1368
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 938, 1066, 1104, 1403
 Shakespeare, William 19, 216, 250 sg., 485-486, 495, 506, 593,
 1140, 1146, 1238, 1243 *Amleto* 389, 484 sg., 492, 1190 sgg., 1214,
 1550 *Antonio e Cleopatra* 188 *Cimbelino* 1194 *Giulietta e Romeo* 486,
 1550 *Macbeth* 157, 483 *Il mercante di Venezia* 492, 1247 *Otello* 480,
 483 *Racconto d'inverno* 389, 1194 *Re Lear* 483, 526, 1347, 1550
Riccardo III 492, 1005, 1194, 1351 *Sogno di una notte di mezza*
estate 455, 1144, 1194 *La tempesta* 1143 sg., 1193 sgg. *Troilo e*
Cressida 1144
 Shaw, George Bernard 1281
 Shelley, Percy Bysshe 160, 432, 1083, 1521 *Prometeo liberato*
 432, 1403-1404
 Sidorov 856
 Sigwart, Christoph 284
 Simmel, Georg 769, 786 sg.
 Simonide 970
 Simon Mago 384 sg.
 Simplicio 1015 Sinclair, Upton 409
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard 625, 667

Smith, Adam 178, 625, 634, 1101, 1119, 1534 *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* 625

Smith, Edwin *On the Reputed Metrological System of Great Pyramid*, 834 *Our Inheritance in the Great Pyramid* 834

Smith, Josef 1369 sg.

Socrate 197, 223, 316, 333, 557, 606, 610, 974 sg., 1004-1007, 1102, 1530 sg.

Sofocle *Antigone* 480, 682, 1352 *Edipo a Colono* 1401 *Edipo Re* 1401 *Elettra* 189

Solone 527, 552, 970

Sombart, Werner 1565 *La tecnica in epoca protocapitalistica* 745

Sorel, Georges 787, 1095 sgg. *Reflexions sur la violence* 1095 1096

Southcott, Johanna 1368

Spallanzani, Lazzaro 505

Spartaco 1352

Speiser, Andreas 1560

Spencer, Herbert 1036

Spengler, Oswald 842, 900, 1094, 1339, 1570 *Prussianesimo e socialismo* 672

Sperber *Trattato dei tre secoli* 742, 1248 1249

Spinoza, Baruch 80, 86, 249, 275, 302, 366, 854, 915, 978, 983 sgg., 994 sg., 1000 sg., 1108, 1152, 1326 *Etica* 183, 984 sgg., 1025, 1380, 1533 *Tractatus de emendatione intellectus* 984

Spitta, Philipp *J.S. Bach* 1233

Spitteler, Carl *Imago* 380

Spontini, Gaspare 958

Spranger, Eduard 1575

Stalin 638 *Problemi economici del socialismo nell'URSS* 700-771

Stamitz, Jan Václav 1264 sg.

Stanislawskij, Konstantin 484 sgg.

Stein, Karl Freiherr vom 621

Stein, Lorenz von 649 Steinach 529

Steiner, Rudolf 1370 sgg.

Stendhal *De Vamour* 211 Sternberger 472

Stevenson, Robert Louis 411 *L'isola del tesoro* 411, 415

Stieglitz, Alfred 825

Stirner, Max 297, 328, 653 sg., 658, 1164 *L'unico e la sua proprietà* 319, 654 sg.

Stöckl, Albert *Geschichte der Philosophie des Mittelalters* 750

Stolberg, F. 1551 Storm, Hans Theodor *Viola tricolor* 388
 Stratone 244, 983
 Strauss, David Friedrich 1057
 Strauß, Richard 1237, 1253 *Don Chisciotte* 1253 *Don Giovanni*
 1265 *La donna senz'ombra* 1236 *Elena egizia* 217 sg. *Sinfonia*
domestica 1267 *Una vita d'eroe* 686, 1265
 Stravinskij, Igor Fédorovic 1262
 Stritt, Marie 679
 Suarez, André 1213
 Suttner, Berta von *Giù le armi!* 1037
 Svetonio 841
 Swedenborg, Emmanuel 725
 Swesen *Limanora, The Island of Progress* 524
 Swift, Jonathan *Bescheidener Vorschlag* 1029
 Tacito *Germania* 900, 904
 Talete 22, 774, 971, 980
 Tarde, Gabriel de *Underground Man* 704
 Tasso, Torquato *Aminta* 928 *La Gerusalemme liberata* 1311
 Tausend, Franz 729
 Taut, Bruno 857 *Casa del cielo* 849 sg.
 Telesforo 585 Teniers, David 939 Teocrito 928 *Idilli* 1356
 Teodoro l'Ateo 561
 Teofrasto 873
 Teopompo 561
 Teresa del Bambin Gesù (Teresa di Lisieux) 1501
 Tertulliano 577, 1403, 1469
 Thirion *Neustria* 704
 Tholuck *Suufismus* 1476
 Thomasius, Christian 1133 *Fundamentum juris naturae et gentium*
 624
 Thorndike, Lynn *History of Magic and Experimental Science* 870,
 886
 Tieck, Johann Ludwig 1206 *La montagna delle rune* 1559
 Tiepolo, Giambattista 813, 819
 Timoteo 1251
 Tintoretto, Jacopo Robusti, detto il 858
 Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* 1168, 1193
 Tito Livio 1098
 Tiziano Vecellio 439, 898 Tobin 498
 Tocqueville, Alexis-Charles-Henri Clérel de *De la democratic en*

Amérique 1123, 1124-1125

Toland, John 653 Tolomeo 891, 906, 908, 1246

Tolstoj, Lev Nikolaevic 250 sg., 281, 356, 378 *Anna Karenina* 356, 1364, 1527 *Guerra e pace* 356, 1063, 1364, 1527, 1528 *Sonata a Kreutzer* 378 Tommaso da Kempis *Imitazione di Cristo* 1455

Tommaso d'Aquino, san 256, 464, 879, 945 sgg., 953 sg., 962, 1107, 1501, 1523-1524, 1535 sg., 1538 sg. *Quaestiones disputatae quodlibetales* 1107 *Summa contra gentiles* 1509, 1523-1524

Toynbee, Arnold Joseph *Civiltà al paragone* 1570

Trotckij, Lev Davydovic 491

Turgenev, Ivan Sergeevic *Amleto e Don Chisciotte* 1214

Tyndall, John 278

Ugo di San Vittore 1181 *Soliloquium de arrha animae* 1503

Usener, Hermann *Göttemamen* 1397-1398

Valturio 746

Van de Velde, Henri 706

Van de Velde, Theodor H. *Matrimonio perfetto* 408

Van Eyck, Jan 922 sg., 981 *Altare di Gand* 823 *Madonna del cancelliere Rolin* 923

Van Gogh, Vincent 148 Vanzetti, Bartolomeo 1355

Varrone, Marco Terenzio 9 *Odisseo e mezzo* 1187 *Prometeo liberato* 505

Vasari, Giorgio 259, 840, 855, 1556

Vauban, Sébastien le Prestre de 600

Vayrasse *L'Histoire de Sévérambes* 624

Verdi, Giuseppe 1157 *Aida* 960 *Otello* 483, 960 *Requiem* 1236, 1272 sg.

Vermeer, Jan 919 Verne, Jules 543, 759, 869 *Il viaggio intorno al mondo in ottanta giorni* 724

Veronese, Paolo *La cena in casa di Levi* 820

Verweyen 283

Vespucchi, Amerigo 591

Viera 883

Vignola, Jacopo Barozzi, detto il 840

Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste-Mathia *Eva futura* 504 sgg.

Vincenzo di Beauvais 869, 877

Virgilio 1186, 1402 *Ecloghe* 1451-1452

Vischer, Friedrich Theodor 1343

Vitruvio Pollione 806, 808, 840 sg., 850 *De architectura* 841

Vivaldi, Ugolino e Guido 1189
 Voltaire 22, 47, 452, 592, 1472, 1484, 1536
 Voronov 529
 Voss, Johann Einrich *Luise* 927
 Vofiler, Karl *Introduzione alla poesia spagnola* 1198
 Vries, Hans Vredeman de 818
 Wagner, Adolph 537
 Wagner, Richard 375, 484-485, 958 sg., 1224, 1231, 1236 sgg., 1253 sgg., 1551 *L'anello del Nibelungo* 102, 1236 *Il crepuscolo degli dei* 961, 1271 *L'oro del Reno* 1253, 1256 *Sigfrido* 959 sg., 1255 sg., 1265 *La Walchiria* 959, 1236, 1253 *Lohengrin* 375, 1254 *I maestri cantori di Norimberga* 375, 378, 960 sg., 1236, 1254, 1256, 1267 *L'Olandese volante* 375, 961, 1253 *Parsifal* 1255, 1311 *Rienzi* 960
 Tannhäuser 959 sg., 1258 *Tristano e Isotta* 960, 1238
 Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius von 1347, 1349
 Walpole, Horace *Il castello di Otranto* 453
 Warren, Josia 658 Watt, Alexander 757 sg.
 Watteau, Jean-Antoine *Imbarco per Citerà* 920
 Webb, Sidney e Beatrice 1092
 ùWeber, Carl Maria von 958 *Il franco cacciatore* 1253
 Weber, Max *Sociologia delle religioni* 1432-1433
 Wedekind, Frank *Franziska* 682 *Risveglio di primavera* 1279
 Weininger, Otto *Sesso e carattere* 682 sg.
 Weisse, Christian 1240
 Weitling, Wilhelm 572, 661-665 *Garanzie dell'armonia e della libertà* 662 *L'umanità, così com'è e come dovrebbe essere* 663 *Vangelo del povero peccatore* 663 sg.
 Welcker 1573 Wellhausen, Julius *Israelitische und judische Geschichte* 1422-1423
 Welling *Opus mago-cabalisticum* 739
 Wells, Herbert George 545, 672 *La macchina del tempo* 505 sg., 710
 Men like Gods 710 *Mr. Britlings comincia a veder chiaro* 704, 710
 Welsch 853
 Werner, Anton von 472
 Weyl, Hermann *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft* 765
 Whitman, Walt 654 *Foglie d'erba* 1277
 Whitwhead, Alfred North 1572

Wieland, Christoph 927, 1101
Wiener, Norbert *Cibernetica* 751
Wigman, Mary 460 sg.
Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich 566
Wilde, Oscar 549
Wilhelm, Richard *Tao te King* 1420
Williams, Roger 592
Wilson, Thomas Woodrow 672
Winckelmann, Johann Joachim 436, 445, 927, 1222
Winstanley 640
Wolfe, Thomas *Nessuno torna indietro* 1582
Wolff, Christian 1011
Wolfram von Eschenbach 256 *Titirel* 816
Wollstonecraft, Mary 680
Wright, Frank Lloyd 848
Wyneken, Gustav 676
Yeats, William Butler 1366
Yeliutashi 888
Young, Edward 1326 *Pensieri notturni* 965
Zeising, Adolf 840
Zeller, Eduard 285
Zenone di Cizio 564 sgg. *Politeia* 564-565
Zenone di Elea 153, 285
Zevì Shabbetaj, *vedi* Shabbetaj Zevì
Zimmer, Heinrich *Indische Sphären* 780
Zimmermann, Johann *Sulla solitudine* 1114
Zoroastro 1376, 1389, 1423, 1429, 1431, 1434-1443, 1455,
1466, 1468 sg., 1474, 1514
Zorobabele 1458

INDICE DEL VOLUME

Introduzione di Remo Bodei

IL PRINCIPIO SPERANZA

Premessa

PRIMA PARTE (RESOCONTO)

PICCOLI SOGNI A OCCHI APERTI

1 Vuoto è l'inizio

2 Il sapore di molte cose è di volerne di più

3 Viaggio quotidiano verso il vago

4 Nascondiglio e belle terre esotiche

Nell'intimità 29 A casa e già in viaggio 29

5 Fuga e ritorno del vincitore *Imbarco 31*

La costa scintillante 32

6 Desideri più maturi e loro immagini

I cavalli zoppi 37 Notte dei lunghi coltelli 38 Poco prima della chiusura del portone 39 Scoperta di un nuovo piacere 41 Occasione di essere gentili 43

7 Quello che nella vecchiaia resta da desiderare

Vino e borsa 44 Gioventù evocata; controdesiderio: messe 45 Sera casa 48

8 Il segno che muta

SECONDA PARTE (FONDAZIONE)

LA COSCIENZA ANTICIPANTE

9 Che cosa è che procede incalzando 55

10 Nudo anelito e desiderio, insaziati 55

11 L'uomo come natura pulsionale discretamente estesa 58

Singolo corpo 58 *Niente impulsi senza un corpo dietro* 58 *La passione mutevole* 60

12 Concezioni diverse dell'impulso umano fondamentale 62

L'impulso sessuale 62 *Impulso dell'io e rimozione* 63 *Rimozione, complesso, inconscio e la sublimazione* 65 *Istinto di potere, istinto di ebbrezza, inconscio collettivo* 69 *«Eros» e archetipi* 74

13 La limitatezza storica di tutti gli impulsi fondamentali; situazioni diverse dell'interesse egoistico; affetti pieni e affetti d'attesa 78

Il bisogno impellente 78 *L'impulso fondamentale più certo: l'autoconservazione* 78 *Trasformazione storica degli impulsi, anche dell'impulso di autoconservazione* 81 *Moto dell'animo e situazione del sé, appetito degli affetti di attesa, in particolare della speranza* 83 *Impulso all'autoampliamento in avanti, attesa attiva* 90

14 Distinzione fondamentale dei sogni a occhi aperti dai sogni notturni. Adempimento di desideri nascosto e antico del sogno notturno, fabulatorio e anticipante nelle fantasie diurne

Inclinazione al sogno 92 *Sogni come adempimento di desiderio* 93 *Sogno di angoscia e adempimento di desiderio* 97 *Una questione fondamentale: il sogno a occhi aperti non è un grado preparatorio del sogno notturno* 102 *Primo e secondo carattere del sogno diurno: libero viaggio, Ego conservato* 105 *Terzo carattere del sogno diurno: miglioramento del mondo* 109 *(Quarto carattere del sogno diurno: viaggio fino alla fine* 114 *Compenetrazione dei giochi onirici notturni e diurni e suo dissolvimento* 118 *Di nuovo inclinazione al sogno: lo «stato d'animo» come mezzo dei sogni diurni* 123 *Ancora sugli affetti di attesa (angoscia, paura, spavento, disperazione, speranza, fiducia) e sul sogno da svegli* 128

15 Scoperta del non-ancora-conscio ovvero dell'aurora verso l'avanti. Il non-ancora-conscio come nuova classe di coscienza e come classe di coscienza del nuovo: giovinezza, svolta epocale, produttività. Concetto della funzione utopica, suo incontro con interesse, ideologia, archetipi, ideali, simboli allegorici 135

I due bordi 135 *Doppio significato del preconscious* 136 *Il non-ancora-conscio nella gioventù, svolta epocale, produttività* 138 *Ancora sulla produttività; i suoi tre stadi* 144 *Differenze della resistenza che l'obliato e il non-ancora-conscio oppongono alla chiarificazione* 150 *Epilogo sulla barriera che per tanto tempo ha impedito il concetto del non-ancora-conscio* 155 *L'attività conscia e l'attività conosciuta nel*

non-ancora-conscio, funzione utopica 167 Ancora sulla funzione utopica: il soggetto in essa e la mossa contraria al cattivo presente 173 Punti di contatto della funzione utopica con l'interesse 177 Incontro della funzione utopica con l'ideologia 180 Incontro della funzione utopica con gli archetipi 187 Incontro della funzione utopica con gli ideali 195 Incontro della funzione utopica con allegorie-simboli 205

16 Residuo figurale utopico nella realizzazione; Elena egiziaca ed Elena troiana 210

I sogni vogliono migrare 210 Il mancato accontentamento e che cosa possa in esso esservi 211 Primo motivo di delusione: lì dove non sei tu, lì è la felicità; seconda ragione: sogno autonomizzato e la saga della doppia Elena 212 Obiezione contro il primo e il secondo motivo: odissea della quiete 219 Terzo motivo delle immagini residuali utopiche: le aporie della realizzazione 222

17 Il mondo in cui la fantasia utopica ha un correlato; possibilità reale, le categorie fronte, novum, ultimum e l'orizzonte

229 *L'uomo non è fitto 230 Molte cose nel mondo non sono ancora chiuse 231 Ottimismo militante, le categorie fronte, novum, ultimum 233 L'essente «secondo possibilità» e l'essente «in possibilità», corrente fredda e corrente calda del marxismo 241 L'apparenza artistica quale visibile pre-apparire 247 Falsa autarchia; il pre-apparire come frammento reale 255 Si tratta del realismo, tutto ciò che è reale ha un orizzonte 261*

18 Gli strati della categoria possibilità 263

Il formalmente possibile 263 Il possibile obiettivo-cosale 264 Il possibile oggettuale-adeguato all'oggetto 269 Il possibile obiettivo-reale 275 Reminiscenza: battaglia logico-statica contro il possibile 282 Realizzare la possibilità 289

19 Trasformazione del mondo ovvero le «Undici tesi su Feuerbach» di Marx

Tempo della stesura 293 (Questioni di raggruppamento 298 Gruppo gnoseologico: l'intuizione e l'attività. Tesi 5, 1, 3 299 Gruppo antropologico-storico: l'autoalienazione e il vero materialismo. Tesi 4, 6, 7, 9, 10 308 Gruppo teoria-prassi: prova e controprova. Tesi 2, 8 315 La parola d'ordine e il suo senso. Tesi 11 323 Il punto archimedeo; il sapere riferito non soltanto al passato ma essenzialmente a ciò che sorge 332

20 Riassunto / La costituzione anticipatrice e i suoi poli: attimo oscuro - adeguatezza aperta

Polso e oscurità vissuta 338 Posto per una possibile marcia in

avanti 339 *Sorgente e sbocco: lo stupore come domanda assoluta* 340
Di nuovo l'oscurità dell'attimo vissuto; carpe diem 342 *Oscurità
dell'attimo vissuto, proseguimento: primo piano, spazio nocivo,
malinconia dell'adempimento, automediazione* 347 *Di nuovo lo stupore
come domanda assoluta, in forma di angoscia e di felicità; l'archetipo
utopico per eccellenza: il sommo bene* 353 *Il Non nell'origine, il non-
ancora nella storia, il nulla ovvero il Tutto alla fine* 360 *L'utopia non è
una situazione durevole; e pertanto: carpe diem, ma autentico in un
presente autentico* 368

21 *Sogno a occhi aperti in figura deliziosa: Pamina ovvero
l'immagine come promessa erotica*

Il tenero mattino 372 *Azione attraverso il ritratto* 372 *Aureola
intorno all'incontro, fidanzamento* 376 *Troppa immagine, salvezza da
essa, aureola intorno al matrimonio* 378 *Coppia sublime, Corpus
Christi ovvero utopia già cosmica e cristiforme del matrimonio* 384
Immagine seconda dell'amore 388

22 *Sogno a occhi aperti in forma simbolica: vaso di Pandora;
il bene restato*

TERZA PARTE (PASSAGGIO)

IMMAGINI DI DESIDERIO NELLO SPECCHIO

(VETRINA, FIABA, VIAGGIO, FILM, SCENA)

23 *Farsi più bello di quel che si è* 397

24 *Quel che oggi ti racconta lo specchio* 398

Essere snello 398 *Forte in umiliazioni* 398

25 *Il vestito nuovo, la vetrina illuminata* 399

Ben messo 400 *Luce della pubblicità* 402

26 *Bella maschera, Ku Klux Klan, i rotocalchi* 403

Le vie tortuose 404 *Successo mediante il terrore* 405 *Libri di
successo, storie alla melassa* 407

27 *Migliori castelli in aria al luna park e al circo, nella fiaba e
nel romanzo d'appendice* 411

Coraggio dell'astuto 412 *Tavola apparecchiati, spirito della
lampada* 414 *«Sulle ali del canto, amore mio, ti porto via»* 416 *«Via
verso le rive del Gange, là conosco il più bello dei posti»* 419 *Mare del
Sud al luna park e al circo* 421 *Il racconto feroce: come romanzo
popolare* 426

28 *Fascino del viaggio; antichità, felicità del romanzo gotico*

Bella terra straniera 430 *Il desiderio di cose lontane e la camera storicheggiante nel XIX secolo* 434 *Aura di mobili antichi, fascino delle rovine, museo* 441 *Il giardino del castello e gli edifici di Arcadia* 448 *Tempo da lupi, Apollo di notte* 452

29 Immagine di desiderio nella danza, la pantomima e la terra del cinema 455

Nuova e vecchia danza 455 *La nuova danza come ex espressionistica, esotismo* 459 *Danza rituale, dervisci, girotondo dei beati* 461 *La pantomima sordomuta e quella significativa* 465 *Nuovo mimo mediante la cinepresa* 469 *Fabbrica dei sogni in senso corrotto e in senso trasparente* 471

30 La scena come istituzione paradigmatica, e la decisione che vi ha luogo 475

Si alza il sipario 475 *Esemplificazione* 476 *Ancora sulla ricerca di esemplificazione* 480 *Lettura, mimica verbale e scena* 482 *Illusione, leale parvenza, istituzione morale* 486 *Falsa e vera attualizzazione* 490 *Ancora sulla vera attualizzazione: non paura e compassione ma ostinazione e speranza* 493

31 Immagini di desiderio irrisse e odiate, immagini volontariamente umoristiche

La parolina «se» 496 *«Tutta la moda nuova non vale niente»* 497 *«Le Néant»; «Un autre monde»* 498 *«Gli uccelli» di Aristofane e Nefelococcigia* 500 *Allegro rilancio: «La storia vera» di Luciano* 502 *Immagini di desiderio volontariamente umoristiche* 504

32 Happy end, smascherato e tuttavia difeso

QUARTA PARTE (COSTRUZIONE)

LINEAMENTI FONDAMENTALI DI UN MONDO MIGLIORE
(MEDICINA, SISTEMI SOCIALI, TECNICA, ARCHITETTURA,
GEOGRAFIA, PROSPETTIVA IN ARTE E FILOSOFIA)

33 Chi sogna vuole sempre di più 517

34 Esercizi fisici, tout va bien 517

35 Lotta per la salute, le utopie mediche 520

Un letto caldo 520 *Smarrimento e fiaba* 521 *Medicina e pianificazione* 523 *Esitazione e scopo nell'effettiva ristrutturazione del corpo* 530 *Malthus, tassi di natalità, alimentazione* 535 *La preoccupazione del medico* 538

36 Libertà e ordine, compendio delle utopie sociali 541

I. Introduzione *Un pasto semplice* 541 *I piccioni arrosto* 542 *Follia e romanzo popolare anche qui* 542 *New Moral Worlds all'orizzonte* 545 *Le utopie hanno un loro orario* 549

II. Immagini di desiderio sociali del passato *Solone e la modesta via di mezzo* 552 *Diogene e i mendicanti modello* 553 *Aristippos e i parassiti modello* 554 *Il sogno platonico dello stato dorico* 556 *Racconti politici ellenistici, l'«Isola del Sole» di Iambulo* 560 *Stoà e stato cosmopolitico* 563 *Bibbia e regno dell'amore del prossimo* 569 *Dalla rinascita, la città di Dio di Agostino* 576 *Gioacchino da Fiore, il terzo vangelo e il suo regno* 583 *Tommaso Moro o l'utopia della libertà sociale* 591 *Riscontro a Moro: «La Città del sole» di Campanella ovvero l'utopia dell'ordine sociale* 599 *La questione socratica della libertà e dell'ordine, in relazione a «Utopia» e «Civitas solis»* 606 *Prosecuzione: utopie sociali e giusnaturalismo classico* 613 *Diritto naturale illuministico al posto delle utopie sociali* 620 *«Lo stato commerciale chiuso» di Fichte, ovvero produzione e scambio secondo il diritto razionale* 629 *Utopie federative nel XIX secolo: Owen, Fourier* 639 *Utopie centralistiche nel XIX secolo: Cabet, Saint-Simon* 645 *Utopisti individuali e anarchia: Stirner, Proudhon, Bakunin* 653 *Un castello in aria proletario nel periodo del Vormarz: Weitling* 661 *Un bilancio: debolezze e valore delle utopie razionali* 665

III. Progetti e progresso verso la scienza *Il resto attuale: le utopie di gruppi borghesi* 671 *Inizio e programma del movimento giovanile* 673 *La lotta per la nuova donna: il programma del movimento femminista* 677 *«Vecchia-nuova terra», il programma del sionismo* 689 *Romanzi avveniristici e utopie globali dopo Marx: Bellamy, William Morris, Carlyle, Henry George* 704 *Marxismo e anticipazione concreta* 713

37 Volontà e natura, le utopie tecniche

I. Magico passato *Piombati in miseria* 720 *Il fuoco e il nuovo armamento* 720 *Delirio e favola di Aladino* 721 *«Professor Mystos» e l'invenzione* 724 *«Le nozze chimiche di Cristiano Rosacroce, anno 1459» di Andrea* 729 *Ancora alchimia: mulatto specierum (trasformazione delle specie inorganiche) e loro incubatrice* 736 *Invenzioni casuali e «propositiones» nel barocco* 744 *L'ars inveniendi di Bacone; la sopravvivenza dell'arte di Lullo* 747 *Nova Atlantis: il laboratorio utopico* 753

II. Presente e futuro non-euclidei: il problema dell'annessione della tecnica *Anche i progetti vanno stimolati* 757 *Strozzamento tardo*

borghese della tecnica, tranne di quella militare 758 *Distacco della macchina dall'organico, energia atomica, tecnica non-euclidea* 761 *Soggetto, materie prime, leggi e connessione nel distacco dall'organico* 767 *L'elettrone del soggetto umano, la tecnica della volontà* 777 *Co-produttività di un possibile soggetto della natura ovvero la concreta tecnica dell'alleanza* 791 *Tecnica senza violentamente; crisi economica e incidente tecnico* 797 *Gigante incatenato, sfinge velata, libertà tecnica* 802

38 Edifici che rappresentano un mondo migliore, utopie architettoniche

I. Figure dell'architettura antica *Uno sguardo dalla finestra* 807 *Sogni sulle pareti di Pompei* 808 *Decorazioni per feste ed edifici di scena barocchi* 809 *Architettura utopica nella fiaba* 814 *Architettura utopica nella pittura* 818 *Le logge dei costruttori ovvero le utopie architettoniche nella fase di esecuzione* 823 *L'Egitto ovvero l'utopia del cristallo della morte, il gotico ovvero l'utopia dell'albero della vita* 832 *Altri esempi isolati di spazi paradigmatici nell'architettura antica* 838

II. Costruzione dello spazio cavo *Nuove case e reale chiarezza* 846 *Progetti urbanistici, città ideali e ancora una volta la vera chiarezza: compenetrazione di cristallo e sovrabbondanza* 851

39 Eldorado e Eden, le utopie geografiche

Le prime luci 861 *Inventare e scoprire; la peculiarità della speranza geografica* 862 *Di nuovo la fiaba, il vello d'oro e il Graal* 868 *L'isola dei feaci, il terribile Atlantico, l'ubicazione del paradiso terrestre* 873 *La navigazione di san Brendano, il regno del Prete Gianni; paradiso americano e asiatico* 880 *Colombo sul delta dell'Orinoco; la cupola terrestre* 891 *Terra del sud e utopia di Thule* 897 *Dimore migliori su altre stelle; hic Rhodus* 902 *La relazione copernicana, la «terra centrale» di Baader* 906 *La sobria linea di prolungamento geografico; il fondo della terra, mediato con il lavoro* 911

40 La rappresentazione del paesaggio di desiderio nella pittura, nell'opera lirica, nella poesia 917

La mano in movimento 917 *Fiore e tappeto* 918 *Nature morte fatte di uomini* 919 *Imbarco per Citerà* 920 *Prospettiva e vasto orizzonte in Van Eyck, Leonardo, Rembrandt* 922 *Natura morta, Citerà e ampia prospettiva nella poesia: Heinse, «Roman de la Rose», Jean Paul* 926 *La prospettiva come paesaggio di desiderio nell'estetica; rango dei soggetti artistici in funzione della loro dimensione di profondità e di speranza* 932 *Pittori del permanere della domenica: Seurat, Cézanne, Gauguin; la terra leggendaria di Giotto* 939 *La terra leggendaria nella*

poesia: come rosa celeste nel Paradiso di Dante, come trascendente paesaggio montano nel cielo di Faust 948 Lo sfarzo, Elisio nell'opera e nell'oratorio 956 Contatto tra interno e illimitato nello spirito della musica: il paesaggio ideale di Kleist; la «Madonna Sistina» 964

41 *Paesaggio di desiderio e saggezza sub specie aeternitatis e in forma processuale 969*

La ricerca della misura 969 Il «proprio» nella materia originaria e nella legge 971 Kant e il regno intelligibile; Platone, eros e la piramide dei valori 974 Bruno e l'opera d'arte infinita; Spinoza e il mondo come cristallo 980 Agostino e la storia finalistica; Leibniz e il mondo come processo di rischiaramento 987 Il concetto in guardia ovvero il «proprio» come compito 998 Due proposizioni ottative: la virtù insegnabile, l'imperativo categorico 1003 Il detto d'Anassimandro ovvero l'equilibrarsi del mondo 1012 Levità nel profondo, gioiosità della luce 1018

42 *Giornata di otto ore, mondo in pace, tempo libero e ozio 1026*

La frusta della fame 1027 Dalle casematte della borghesia 1027 Ogni genere di sollievo mediante opere di bene 1032 Il pacifismo borghese e la pace 1035 Maturità tecnologica, capitalismo di stato e socialismo di stato; la rivoluzione d'ottobre 1040 Inganni del tempo libero: allenamento per l'azienda 1048 Forme più antiche di tempo libero rimaste, corrotte, ma non prive di speranza: il passatempo, la festa popolare, l'anfiteatro 1052 L'ambiente del tempo libero: buen retiro utopico e pastorale 1060 L'ozio come fine irrinunciabile, solo parzialmente esplorato 1067

QUINTA PARTE (IDENTITÀ)

IMMAGINI DI DESIDERIO DELL'ATTIMO ADEMPIUTO
(MORALE, MUSICA, IMMAGINI DI MORTE, RELIGIONE, LA
NATURA COME TERRA D'ORIENTE, IL SOMMO BENE)

43 *Non in chiaro con se stessi*

44 *Casa e scuola fanno da guida*

45 *Ancora le immagini-guida, per diventare simili all'uomo*

46 *Tavole-guida della vita pericolosa e della vita felice Vari problemi aperti 1085 Vestiti troppo pesanti 1085 Selvaggia, temeraria caccia 1086 Felicità francese e gioia 1088 Avventure della felicità 1089*

47 Tavole-guida dei ritmi volitivi e della contemplazione, della solitudine e dell'amicizia, dell'individuo e della società

Una persona per bene 1091 *Fabio ovvero il temporeggiatore nell'azione* 1092 *Sorel, Machiavelli ovvero dinamismo e ruota della fortuna* 1093 *Problema della frattura, Ercole al bivio, Dioniso-Apollo* 1100 *Vita attiva, vita contemplativa, ovvero il mondo della parte buona che è stata scelta* 1106 *Doppia luce di solitudine e amicizia* 1112 *Doppia luce di individuo e collettivo* 1121 *Salvezza dell'individuo attraverso la comunità* 1126

48 Il giovane Goethe, la non-rinuncia, Ariel

Il desiderio di spaccare tutto 1129 *Gioia e dolori del wertherismo* 1130 *La richiesta, Prometeo, Ur-Tasso* 1132 *Intenzione del sublime, gotico faustiano e metamorfosi* 1137 *Ariel e la fantasia poetica* 1143 *Il demonico e la chiusura allegorico-simbolica che dice se stessa* 1147 *Solo chi conosce l'anelito: Mignon* 1152 *Desideri come presentimenti delle nostre capacità* 1157

49 Figure-guida dell'oltrepassamento del limite; Faust e la scommessa sull'attimo adempiuto

Non paglia umida 1160 *Suonare il liuto e vuotare i bicchieri* 1161 *Don Giovanni, tutte le donne e le nozze* 1164 *Faust, macrocosmo, «Fèrmati dunque, sei così bello»* 1172 *Faust, la «Fenomenologia» di Hegel e l'evento* 1178 *Ulisse non è morto a Itaca, è andato nel mondo disabitato* 1185 *Amleto, volontà chiusa; Prospero, gioia immotivata* 1190

50 Tavole-guida dell'oltrepassamento astratto e mediato di limiti mostrate sul «Don Chisciotte» e sul «Faust» *La volontà fermentante* 1198 *La triste figura e la dorata illusione di Don Chisciotte* 1200 *Affinità: torto e ragione di Tasso contro Antonio* 1217 *Il luciferino-prometeico e lo strato sonoro* 1220

51 Oltrepassamento e intensissimo mondo umano nella musica

Felicità di ciechi 1225 *La ninfa Siringa* 1226 *Eroe bizzarro e ninfa: «Symphonie fantastique»* 1227 *L'espressione umana come inseparabile dalla musica* 1229 *Musica come canone e mondo della legge; armonia delle sfere, stelle polari più umane* 1239 *Musica descrittiva, ancora opera naturale. Intensità e moralità della musica* 1251 *Lo spazio cavo; soggetto della sonata e fuga* 1260 *Marcia funebre, Requiem, corteo dietro la morte* 1269 *Marsigliese e attimo nel Fidelio* 1274

52 Sé e lampada funebre. Ovvero immagini di speranza contro la forza della più potente non-utopia: la morte

I. Introduzione *Non parlare di morire* 1278 *Utopie della notte, che a questo mondo non ha più mattino* 1278

II. Contrappunti religiosi di morte e vittoria *Del morto solo bene* 1283 *Ombre e crepuscolo greco* 1285 *Asserzione del ritorno; la ruota orfica* 1287 *Elisir dell'anima e viaggio gnostico verso il cielo* 1291 *Il cielo egizio nella tomba* 1297 *Resurrezione biblica e apocalisse* 1301 *Cielo maomettano, forza della carne, giardino magico* 1310 *La schietta pace cerca anche liberazione dal cielo, l'immagine di desiderio del nirvana* 1313

III. Eutanasi illuminate e romantiche *Lo spirito libero come spirito forte* 1319 *Il giovinetto con la fiaccola capovolta e con la nuova fiaccola accesa* 1320 *Dissoluzione nel cosmo, ritorno letale alla natura* 1326 *Ghiacciaio, madre terra e spirito del mondo* 1331

IV. Altre contromosse secolarizzate, nichilismo, casa dell'umanità *Ancora il colorare del nulla* 1335 *(Quattro segni di una fede presa a prestito* 1336 *L'immortalità metaforica: nell'opera* 1341 *La morte come scalpello nella tragedia* 1347 *Scompare del nulla letale nella coscienza socialista* 1353

V. Voglia di vivere e frammento in tutte le cose *Viaggio esplorativo nella morte* 1358 *L'attimo come non-esserci; extraterritorialità rispetto alla morte* 1360

53 Crescente inserimento umano nel mistero religioso, nel mito astrale, esodo, regno; ateismo e l'utopia del regno

I. Introduzione *In buone mani* 1367 *Ancora follia, sentiero occulto* 1367 *Capo e stregone; ogni religione ha fondatori* 1372 *Una dimensione numinosa anche nell'humanum religioso* 1378

II. Fondatori, liete novelle e cur Deus homo *Il maestro straniero: Cadmo* 1390 *Cantori della salvezza inebriante: Orfeo* 1390 *Poeti degli dèi apollinei e del loro soccorso: Omero ed Esiodo; dèi romani di stato* 1392 *La fede non fiorita in Prometeo e la liturgia tragica: Eschilo* 1399 *Uomo pesce e scrivano lunare del mito astrale: Oannes, Ermete Trismegisto-Thot* 1404 *Lieta novella dell'equilibrio terreno-celeste e del ritmo non appariscente del mondo (tao): Confucio, Lao-tzu* 1410 *Fondatore che fa già parte della lieta novella: Mose, il suo Dio dell'esodo* 1421 *Mose ovvero la coscienza dell'utopia nella religione, della religione nell'utopia* 1426 *Bellicoso impegno personale mescolato con luce astrale: Zoroastro, Mani* 1434 *Impegno personale redentore, limitato all'acosmo, riferito al nirvana: Buddha* 1443 *Il fondatore dallo spirito di Mosè e dell'esodo, completamente coincidente con la sua lieta novella: Gesù, apocalisse, regno* 1450 *Gesù e il padre;*

il serpente del paradiso come salvatore; i tre misteri del desiderio: resurrezione, ascensione, ritorno 1461 *Fanatismo e sottomissione alla volontà di Allah: Maometto* 1471

III. Il nocciolo della terra come reale extraterritorialità *La strada dell'a-che-scopo non presente* 1476 *Destino ineluttabile e destino rivolgibile ovvero Cassandra e Isaia* 1478 *Dio come ideale utopicamente ipostatizzato dell'uomo ignoto: Feuerbach, e ancora cur Deus homo* 1481 *Ricorso all'ateismo; problema dello spazio in cui Iddio venne immaginato e utopizzato* 1490 *Fermati-dunque nello strato religioso: l'unità dell'attimo nella mistica* 1499 *Miracoli e miracoloso; l'attimo come punto base della Nike* 1505

54 L'ultimo contenuto di desiderio e il sommo bene *Impulso e nutrimento* 1515 *Tre desideri e il migliore* 1516 *Immagini di valore come varianti del sommo bene; Cicerone e i filosofi* 1519 *Fermati-dunque e sommo bene, problema di un'immagine-guida nel processo del mondo* 1525 *Di nuovo impulso e nutrimento ovvero soggettività, oggettività dei beni, dei valori e del sommo bene* 1529 *Oscillazione e rigore in riferimento al sommo bene (vento della sera, statua di Buddha, figura del regno)* 1540 *Numero e cifra delle qualità; senso naturale del sommo bene* 1555

55 Karl Marx e l'umanità; il materiale della speranza *L'artefice adatto* 1563 *«Rovesciare tutte le situazioni in cui l'uomo è un essere umiliato, assoggettato, abbandonato, spregevole»* 1564 *Secolarizzazione e la forza di rimettere sui piedi* 1569 *Sogno in avanti, sobrietà, entusiasmo e loro unità* 1575 *Certezza, mondo non finito, patria* 1581

Indice dei nomi e delle opere